الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي




جامعة منتوري قسنطينة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

صُورَةُ المَرْأَة في شِعْر صَعَالِيك العَصْر الجَاهِلِي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

في الأدب العربي القديم ونقده

من إعداد الطالب:

عبد العزيز بزيان

تحت إشراف الأستاذ:

أ. د محمد بن زاوي

لجنة المناقشة

المناقش	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	رئيســــا
أ.د محمد بن زاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د الربعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د قديد دياب	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1432-1433 هـ / 2011-2012م


بسم الله الرحمن الرحيم


الإهداء
إلى التي حرمت نفسها وأعطتني،
ومن نبع الحنان سقتني،
وبحبها وعطفها غمرتني
إلى التي كانت كالرمز المنير،
على أبواب المدينة الجديدة
إلى روح جدتي الطاهرة
أهدي هذا العمل

شكر وتقدير

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ [1] ﴾

وبعد :

فإن القلم ليعجز أن يسطر كلمات الشكر والتقدير لكل من كان له فضل أو مد يد العون في سبيل إخراج البحث على هذا النحو.

فأخص بالشكر الجزيل نبع الحنان ومرفأ الأمان والداي الكريمين، أدام الله عليهما لباس الصحة والعافية، ورفع درجاتهما في عليين، وحشرهما مع الشهداء والصديقين. على صبرهما علي ودعمهما المتواصل لي، فما أجد ما وصلت إليه اليوم إلا بفضلهما، وثمرة زرعهما، فجزاهما الله عني خير الجزاء. ﴿ رَبِّ ارحمهما كما ربياني صغيرا ﴾.

والشكر موصول إلى الصديقين العزيزين رياض بن صيد، وكمال حمانة، على وقوفهما إلى جانبي في السراء والضراء، ودعمهما المتواصل لي ماديا ومعنويا، في سبيل إتمام هذا العمل.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الذي قبل الإشراف على هذا البحث رغم الظروف ورغم الأنوف،... إلى الأستاذ المشرف، الدكتور: محمد بن زاوي ألف شكر.

جزى الله الجميع عني خير الجزاء، والله المستعان وعليه التكلان.

وصل اللهم وبارك على خير خلقك أجمعين، محمد بن عبد الله المبعوث رحمة للعالمين.

[1] [النمل : 19]

مُقَدّمة

المُقَدِّمَة

يتناول هذا البحث موضوع المرأة في شعر الصعاليك السابقين للإسلام، حيث كان للمرأة أن تشغل مساحة متميزة من خارطة النص الشعري الجاهلي، فتطل صورتها في لوحات الطلل والنسيب والغزل والظعن والطيف والحوار والشيب، وعلى الرغم من أن حضور صورة المرأة في هذه المقاطع بدا تقليدياً متبعاً فإن ذلك لا ينبغي أن يغرينا بالظن بأن كل النصوص التي استحضرت صورة المرأة مفرغة من خلفية المعاناة الموضوعية، فثمة شعراء كانت علاقة الحب هي الباعث الأساس لنتاجهم الشعري برمته، وثمة شعراء كانت تجاربهم القاسية مع المرأة على صعيد واقعهم الحياتي هي المادة الأساسية التي صاغوا منها اللوحات التقليدية من أغلب نتاجهم الشعري.

والصورة الفنية كما هو معلوم هي الشكل الذي تتجلّى فيه عبقرية الشاعر وتجربته، حيث تشكل هذه الصورة بما تنطوي عليه من أبعاد جمالية مؤسسة على الشعرية وبلاغة المجازات والاستعارات والرموز، فاعلية مؤثرة في البنى النصية للخطاب الأدبي بشكل عام، ولذا فقد حظي مصطلح "الصورة" باهتمام كبير في الدراسات النقدية المعاصرة على المستويين التنظيري والإجرائي، ولكن على الرغم من هذه الحظوة الملحوظة للمصطلح فإن كل هذه الدراسات لم تتمكن من التواضع على حد جامع مانع لمصطلح الصورة. ولكن الشيء الأكيد هو أن الصورة تعد تشكيلاً نفسياً قبل أن تكون تشكيلاً فنياً جمالياً، ترتبط بفكر الشاعر، وبالعوامل التي أسهمت في تكوين نتاجه الشعري.

وإيمانا مني بأن التعامل مع الشعر الجاهلي هو تعامل مع أجود وأتقن شكل أدبي عرفه العرب منذ أقدم عصورهم، وأن هذا التراث الضارب في عمق الزمن لهو معين يبدو وكأنه لن ينضب، وأن الخوض في قضاياه يبقى متجددا بتجدد الرؤى والتصورات المعينة على دراسته واستجلاء خباياه، كما أن إغراء النص الصعلوكي كواحد من النصوص الجاهلية المتفردة والمتمردة، والتي حملت خصوصيات جمة باعتباره نصا ثوريا بامتياز، ناقش قضايا اجتماعية وإنسانية مختلفة. كل هذه المعطيات وغيرها هي التي دفعتني وحفزتني على البحث في هذا الموضوع وإخراجه على الصورة التي هو عليها الآن.

وقد حاولت في بحثي هذا أن أجمع بين المعالجة الموضوعية للنص الصعلوكي، من دون أن أغفل عن أن الكثير من لوحات المرأة في شعر الصعاليك تبقى نتاجاً فنياً صرفاً لا يمد جذوره في أرض الواقع اليومي للشاعر إلا في حالات قليلة.

ومن هنا كان علي أن أنشغل باستجلاء الثوابت الفنية والجمالية فيها واستقراء علاقاتها ببنية النص وأجوائه النفسية، مفترضا في سياق ذلك وجود بواعث شخصية أو موضوعية عملت على إبرازها ومحاولة ربطها ببنية النص الصعلوكي في جانبه المختص بالمرأة.

والحق أني أفدت من بعض المحاولات السابقة في هذا السياق، على الرغم من أنها لم تكن مستفيضة، واقتصرت على جزئيات محددة، ولكنها تبقى محاولات تذكر فتشكر، ويحسب لها فضل السبق، ومنها مقال نشر سنة 2007م بمجلة العلوم الإنسانية لجامعة البحرين تحت عنوان: "صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي" للدكتور يوسف محمود عليمات. وأيضا رسالة ماجستير نوقشت بجامعة الجزائر المركزية تحت عنوان: "المركز والهامش في شعر الصعاليك السابقين للإسلام" للباحث سفيان زدادقة. وللأمانة فقد سمعت عن مناقشة رسالة ماجستير بجامعة القاهرة لباحثة مصرية تحت

إشراف الدكتورة مي يوسف خليف بعنوان: "صورة المرأة في شعر صعاليك العصر الجاهلي." ولكن لم يتسن لي الإطلاع عليها إلى يومنا هذا.

وقد اعتمدت في دراستي هذه على أهم معطيات النقد الحديث فيما يخص قضية الصورة، من غير أن أغفل مصادر النقد العربي القديم بما تحمله من مادة غنية ثرية، تقدمت في بعضها على ما جاء به كبار النقاد المعاصرين. وإذا كنت قد تناولت الصورة من زاوية نقدية جمالية حديثة، فإني لم أرفض البلاغة بأشكالها التقليدية، فلهذه أيضاً دورها في رسم ملامح الصورة الفنية.

كما حاولت الربط بين الصورة والسياق العام للقصيدة، الأمر الذي يغني الصورة ويوسّع من آفاقها الجمالية والتأثيرية. وبهذا تصبح الصورة خلاصة رؤية كونية للعالم المحيط بالشاعر، وما الكشف عنها إلاّ كشف عن ذات الفنان وطريقة تعامله مع هذا العالم. ومن ثم فقد اقتضت طبيعة الموضوع الاعتماد على المنهج الفني التحليلي لما يتيحه من إمكانية محاورة النص الشعري واستنطاق الخطاب الأدبي.

وعلى هذا الأساس فقد انتظم البحث في بابين، تصدرتهما مقدمة وتلتهما خاتمة، ومدخل تناولت فيه جملة من القضايا التي رأيتها معينة على فهم موضوع البحث وعينته، وقد احتوى المدخل على العناصر التالية:

- التعريف بالصعلكة لغة
- الدلالة الاصطلاحية للصعلكة
- طوائف الصعاليك ومناطق إغارتهم
- علاقة التمرد بالظواهر الطبيعية
- الصعاليك والنظام الاجتماعي

وقد جاء الباب الأول ليدرس: أنماط الصورة وأشكالها البلاغية في شعر الصعاليك المصور للمرأة، وقد ضم فصلين:

عقد الفصل الأول منه لدراسة أنماط الصورة التي جاءت كما يلي:

صورة المرأة الظاعنة، صورة المرأة العاذلة، صورة المرأة العفيفة، صورة المرأة المصارمة، صورة الأمة والسبية، صورة المرأة الأم، الصورة المبتذلة للمرأة، صورة طيف المرأة.

فيما عقد الفصل الثاني للأشكال البلاغية للصورة، تناولت فيه:

- الصورة التشبيهية
- الصورة الاستعارية
- الصورة الكنائية

أما الباب الثاني من الدراسة فقد حاولت فيه تسليط الضوء على جمالية الصورة في شعر الصعاليك، متتبعا نواحي البناء الفني، وقد صدرته بتمهيد حول مفهوم الإستطيقا والجمالية، كما تحدثت فيه أيضا عن العناصر الأساسية الداخلة في بناء النص الشعري، وقسمته كذلك إلى فصلين:

الفصل الأول: تناولت فيه البنية الإيقاعية بنوعيها: الداخلية والخارجية.

أما الفصل الثاني: فقد تناولت فيه دراسة البنية اللغوية في شعر الصعاليك المصور للمرأة.

وفي الأخير ذيل البحث بخاتمة سجلت فيها أهم النتائج التي خرجت بها الدراسة.

وقد قام البحث على جملة من المصادر والمراجع والدراسات الحديثة، التي أنارت طريقه وأفادته أيما إفادة، برغم كونها لم تتناول موضوع المرأة في أشعار هذه الطائفة إلا نادرا، ومن أهم المصادر القديمة التي حفلت بأشعار الصعاليك وأخبارهم كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وكذا كتاب "شرح أشعار الهذليين" لأبي سعيد الحسن بن الحسين السكري. أما عن أهم المراجع الحديثة في هذا المجال فأذكر: كتاب "الشعراء

الصعاليك في العصر الجاهلي" ليوسف خليف، وكتاب "شعر الصعاليك منهجه وخصائصه" لعبد الحليم حفني، وأيضا كتاب: "التمرد والغربة في الشعر الجاهلي" لعبد القادر عبد الحميد زيدان، وكتاب "الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية" لعبد الإله الصائغ، وكتاب "تطور الصورة في الشعر الجاهلي" لخالد الزواوي"، وأيضا كتاب "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" لجابر عصفور، وكتاب "الصعاليك في العصر الجاهلي: أخبارهم وأشعارهم" لمحمد رضا مروة، وكتاب "الصورة والبناء الشعري" لمحمد حسن عبد الله، وغيرها من المراجع المهمة والتي تنوعت بتنوع المادة المطروحة للدرس.

وقد واجه هذا البحث كغيره من البحوث العلمية صعوبات ومعوقات، تمثلت أساسا في قلة المراجع وتعذر الحصول عليها إن وجدت، وكذلك مشكلة ضيق الوقت المخصص لإنجازه مع انشغال المرء بأمور حياتية مختلفة فرضت نفسها ضرورة ملحة، هذا بالإضافة إلى تعقيدات أخرى تتعلق بطبيعة الشعر الصعلوكي نفسه الذي يتميز بانتشار الغريب والألفاظ الحوشية مما يصعب مهمة فهمه وتجلية معناه، وبخاصة وأن الدواوين – في رأيي- لم تقدم الشروح الوافية، ولهذا فإنني كثيرا ما وجدت نفسي أمام رموز تبحث عن فك شفرتها، ولا أنسى أن النصوص التي تناولت صورة المرأة في شعر الصعاليك قليلة جدا، وهذا ما جعل البحث مركزا يتعامل مع عدد محدود من المقطوعات الشعرية.

كل هذه الصعوبات والمعوقات التي واجهها البحث كانت ستحكم عليه بالموت قبل ميلاده، لولا التوجيهات القيمة للأستاذ الدكتور الذي أشرف عليه منذ أن كان فكرة، فأحاطه برعايته إلى أن اكتمل على حالته الراهنة.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أسجل عظيم شكري وخالص امتناني وعميق تقديري لـه، على ما أولانيه من توجيه سديد وإرشادات قيمة وحث دؤوب، إذ أفاد البحث بملاحظاتـه العلمية وبلمساته المنهجية، حرصا منه على بلوغ الجهد مبلغه، **والحمد لله أولا وأخيرا.**

عنابة في: 13/ 05/ 2010

بزيان عبد العزيز

المدخل

1- الصعلكة في اللغة
2- الدلالة الاصطلاحية للصعلكة
3- طوائف الصعاليك ومناطق إغارتهم
4- علاقة التمرد بالظواهر الطبيعية
5- الصعاليك والنظام الاجتماعي

1 - الصعلكة في اللغة:

قال "ابن سيده" (ت 458 هـ) في "المحكم والمحيط الأعظم": "والصعلوك: الذي لا مال له، وقد تصعلك. قال حاتم طيء:

غنينا زمانا بالتصعلك والغنى فكلا سقاناه بكأسيهما الدهر

وتصعلكت الإبل: خرجت أوبارها وانجردت.
ورجل مصعلك الرأس مدوره.
وصعلك الثريدة: جعل لها رأسا، وقيل: رفع رأسها."[1]
وفي هذا نرى أن المعنى المباشر للصعلكة هو الفقر، إما بمدلوله المباشر وهو التجرد، لأن الفقر في الإنسان هو التجرد من الغنى، وتصعلك الإبل هو تجردها من أوبارها، وكذلك فإن صعلكة الثريدة تجريدها من الضخامة كأن يضمر أعلاها.
"وإما بآثاره كالضمور والهزال، مثل تصعلك الأسنمة باستدارتها وضمورها بالنسبة للأسنمة الأخرى المنبعجة والضخمة ... ويمكن إذن رد كل هذه الاستعمالات إلى معنى الفقر وآثاره من ضمور وهزال ونحو ذلك."[2]

وقد جاء في معجم "الصحاح" للجوهري (ت 393 هـ): "الصعلوك: الفقير. وصعاليك العرب: ذؤبانها. وكان عروة بن الورد يسمى عروة الصعاليك: لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة فيرزقهم مما يغنمه. والتصعلك: الفقر، قال الشاعر:

غنينا زمانا بالتصعلك والغنى

ويقال تصعلكت الإبل: إذا طرحت أوبارها."[3]

---

[1] أبو الحسن بن إسماعيل بن سيده المرسي: المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، سنة 2000م، ج 2، ص 416.
[2] عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1987م، ص 17 - 18.
[3] إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 4، سنة 1990م، ص 1596 - 1597.

ومن خلال تعريف الجوهري يتبين لنا أنه متفق تماما مع "ابن سيده" حول معنى الفقر والتجرد، إلا أنه زاد عليه بقوله: "وصعاليك العرب ذؤبانها".
وعند العودة إلى مادة "ذأب" في الصحاح نجده يقول: "وذؤبان العرب أيضا: صعاليكها الذين يتلصصون."[1]
وتبعا لذلك فإن كلمة "ذؤبان" تحيلنا إلى وظيفة اجتماعية، أي أنه جعل لكلمة "الصعاليك" معنى اجتماعي عندما قرنها بوصف "الذؤبان"، فليس الصعلوك هو ذلك الفقير فحسب وإنما له معنى آخر وهو اللص، وكما نعلم فلا يشترط في اللص أن يكون فقيرا وإنما قد يكون امتهن حرفة اللصوصية لميول في نفسه أو انحراف في طباعه.
ومن ثم فإن صاحب الصحاح تقدم بنا قليلا نحو الاستعمال العرفي أو المعنى المتداول للفظة "الصعاليك"، وقد أكد ذلك عبد الحليم حفني بقوله: "وإذن فلا شك في أن الوصف بكلمة "لص" أو بكلمة "ذئب" يساوي تماما الوصف بكلمة "صعلوك" من حيث الاستعمال العربي، أعني بصرف النظر عن الأصل اللغوي الذي أخذت منه كل هذه الألفاظ، وإذن فلا شك أيضا في أن الصعاليك واللصوص والذؤبان – من حيث المفهوم العرفي لسلوكهم – طائفة واحدة وأن اختلاف هذه الألفاظ لا يعني شيئا ..."[2]

أما صاحب "لسان العرب" (ت 711 هـ) فإنه يعرف الصعلوك بقوله: "الصعلوك: الفقير الذي لا مال له، زاد الأزهري: ولا اعتماد، وقد تصعلك الرجل إذا كان كذلك، قال حاتم طيء:

غنينا زمانا بالتصعلك والغنى فكلا سقاناه بكأسيهما الدهر

أي عشنا زمانا.
وتصعلكت الإبل: خرجت أوبارها وانجردت وطرحتها، ورجل مصعلك الرأس مدوره. ورجل مصعلك الرأس صغيره.

---
[1] المصدر السابق: ج 4، ص 125.
[2] عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 34.

والتصعلك: الفقر، وصعاليك العرب: ذؤبانها، وكان عروة بن الورد يسمى عروة الصعاليك، لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة فيرزقهم مما يغنمه."[1]

إن ما يهمنا في تعريف ابن منظور هو قوله: "زاد الأزهري: ولا اعتماد"، وهنا يبدو واضحا تفطن الأزهري إلى التفريق بين الفقير والصعلوك، فالفقير وإن كان يشترك مع الصعلوك في فرط الفاقة والحاجة وحدة الإملاق، فقد يكون لديه من الأهل أو العشيرة من يشد بأزره بين الفينة والفينة، ويعينه على بعض أمور هذه الحياة، بينما الصعلوك فمع كل ذلك الفقر والحرمان الذي يعانيه، فليس له في هذه الدنيا من يمد له يد العون أو يعول عليه عندما تضيق الدنيا بما رحبت، فهو ليس فقرا عاديا وإنما هو كما وصفه يوسف خليف: فقر يغلق أبواب الحياة.

ومن خلال ما أوردناه من تعاريف اللغويين لمادة "صعلك" نلاحظ أن السمة الأساسية في الصعلوك هي الفقر، وعندما "نرجع إلى أخبار هؤلاء نجدها حافلة بالحديث عن فقرهم، فكل الصعاليك فقراء لا نستثني منهم أحدا، حتى عروة بن الورد سيد الصعاليك الذي كانوا يلجئون إليه كلما قست عليهم الحياة، ليجدوا عنده مأوى لهم حتى يستغنوا، فالرواة يذكرون أنه كان صعلوكا فقيرا مثلهم ..."[2]

وأخيرا تبدو الصعلكة من خلال المعاجم اللغوية مرضا عضالا يؤدي إلى هزال وضمور صاحبه، وانحطاط مكانته الاجتماعية، وهوان أمره، وفي هذا المعنى يقول عروة[3]:

دَعيني لِلغِنى أَسعى فَإِنّي رَأَيتُ الناسَ شَرُّهُمُ الفَقيرُ
وَأَبعَدُهُم وَأَهوَنُهُم عَلَيهِم وَإِن أَمسى لَهُ حَسَبٌ وَخيرُ
وَيُقصيهِ النَديُّ وَتَزدَريهِ حَليلَتُهُ وَيَنهَرُهُ الصَغيرُ

[1] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير - محمد أحمد حسب الله - هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة – مصر، دط، دت، م 4، ج 27، ص 2451 - 2452.
[2] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار غريب للطباعة، القاهرة - مصر، دط، دت، ص 22.
[3] عروة بن الورد: الديوان، شرح: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت - لبنان، دط، دت، ص 50 - 51.

ولكن الصعلوك لم يرض بهذا القدر ولم تصبر نفسه على هذه الحياة، فقرر خوض غمارها بحد السيف واجتياز المخاطر، والمغامرة بالنفس، ممتهنا حرفة الغزو والنهب والقتال في سبيل الحياة الكريمة، والغنى المنشود ...

فما الفائدة من حياة الفرد ذليلا وضيعا بين أقرانه، وما دام الموت حق على كل إنسان، وكأس لابد لكل شخص أن يشرب منها، فهي عندما تأتي لا تفرق بين الجبان والجريء الشجاع، ولا بين ذلك الصعلوك اليائس القابع في منزله ينتظر حكم الموت أو ذاك الذي سعى إلى الموت في سبيل مثل آمن بها، ولعل ما ناضل من أجله اليوم ولم يدركه سيهيئ الطريق لمن سيأتي بعده ليعيش في ظروف أحسن.

يقول عروة[1]:

أَرى أُمَّ حَسّانَ الغَداةَ تَلومُني   تُخَوِّفُني الأَعداءَ وَالنَفسُ أَخوَفُ
لَعَلَّ الَّذي خَوَّفتِنا مِن أَمامِنا   يُصادِفُهُ في أَهلِهِ المُتَخَلِّفُ

وما دام الأمر كذلك فالحكمة ليست في الغنى أو الفقر، وإنما هي تلك الأحاديث التي ستخلد صاحبها بعد وفاته، وهي أحاديث البطولة والكرم، وهي أحاديث المجد والسؤدد، ينقلها جيل إلى جيل، وفي هذا المعنى يقول عروة أيضا[2]:

أَحاديثَ تَبقى وَالفَتى غَيرُ خالِدٍ   إِذا هُوَ أَمسى هامَةً فَوقَ صُيَّرِ

ويقول[3]:

ما بِالثَراءِ يَسودُ كُلُّ مُسَوَّدٍ   مثرٍ وَلَكِن بِالفِعالِ يَسودُ

وتبعا لذلك "فالصعلكة في مفهومها اللغوي تعني الفقر الذي يجرد الإنسان من ماله ويظهره ضامرا هزيلا بين أولئك المترفين، حتى يدفعه الفقر إلى حالة من حالات التمرد

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 65.
[2] المصدر نفسه: ص 42.
[3] المصدر نفسه: ص 39.

على القيم والتقاليد، ويبدأ بمواجهة الحياة منفردا، وقد يسلك في ذلـــك طـــرق الاغتـــصاب، والسلب والنهب، والقتل والجريمة، ويعتمد على الفروسية والقوة، والسيف والرمح ..."[1]

[1] محمد رضا مروة: الصعاليك في العصر الجاهلي: أخبارهم وأشعارهم، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، سنة 1990م، ص 28.

2 - الدلالة الاصطلاحية للصعلكة:

إن محاولة تحديد مدلول الصعلكة في الاستعمال الأدبي أو كما أقرها العرف العربي المتداول تفرض علينا استقصاء أخبار هؤلاء الصعاليك في كتب اللغة ومجامع الأدب والأخبار، حتى نتبين حالهم وأحوالهم وكيف نظر إليهم مجتمعهم، وما إذا كان المدلول العرفي يتطابق والمدلول اللغوي والذي وكما أسلفنا يتمحور حول الفقر وآثاره.

وسنتخذ من التعريف الذي أورده صاحب "جمهرة أشعار العرب" وهو "أبو زيد القرشي" (ق5هـ) نقطة انطلاق لذلك، وهو يعرف الصعلوك بقوله: "الصعلوك: الفقير، وهو أيضا المتجرد للغارات."[1]

حيث يمكن أن نعد هذا التعريف أكمل محاولة من القدماء لتحديد المعنى الاجتماعي للصعلكة، إذ نظر إلى الصعلوك على أنه قد يكون ذلك الفقير، كما قد يكون ذلك الشخص الذي سخر حياته للغارة والغزو.

وفي شعر الصعاليك ما يؤكد ما ذهب إليه "أبو زيد" وذلك حين ألح هؤلاء على ضرورة التفريق بين طائفتين منهم، فالصعاليك طائفتان: طائفة خاملة خانعة رضت بحياة الذل والاستجداء، لا تفعل شيئا لتغيير واقعها المر، وطائفة أخرى كفرت بهذا الوضع وتمردت على القيم السائدة والتي كانت سببا في تعاستهم، فحملوا السلاح وركبوا الأهوال من أجل مجد الفرد لا سؤدد القبيلة، وفي هذا يقول "السليك" مفرقا بين صعلوك خامل ضعيف وآخر ذا همة لا يتوانى عن حمل السيف والإطاحة بالرؤوس[2]:

فَلا تَصِلِي بِصُعْلوكٍ نَـؤُومٍ	**إِذا أَمسى يُعَدُّ مِنَ العِيَالِ**
إذا أضحى تفقد منكبيه	**وأبصر لحمه حذر الهزال**
وَلَكِن كُلُّ صُعلوكٍ ضَروبٍ	**بِنَصلِ السَيفِ هاماتِ الرِجالِ**

---

[1] أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت، ص 453.

[2] السليك بن السلكة: الديوان، شرح: سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 1، سنة 1994م، ص 88 - 89.

وكذلك يرسم لنا عروة بن الورد صورتان متناقضتان لصعلوكين اتخذ كل منهما طريقا معينا للعيش، وهو يعبر عن امتعاضه ورفضه لحياة الأول، بينما يجعل حياة الثاني على ما فيها من مخاطر ومهالك حياة حميدة، فيقول في الصنف الأول[1]:

لَحى اللَهُ صُعلوكاً إِذا جَنَّ لَيلُهُ — مُصافي المُشاشِ آلِفاً كُلَّ مَجزَرِ
يَعُدُّ الغِنى مِن نَفسِهِ كُلَّ لَيلَةٍ — أَصابَ قِراها مِن صَديقٍ مُيَسَّرِ
يَنامُ عِشاءً ثُمَّ يُصبِحُ ناعِساً — يَحُتُّ الحَصى عَن جَنبِهِ المُتَعَفِّرِ

ويقول في الصنف الثاني[2]:

وَلَكِنَّ صُعلوكاً صَفيحَةُ وَجهِهِ — كَضَوءِ شِهابِ القابِسِ المُتَنَوِّرِ
مُطِلّاً عَلى أَعدائِهِ يَزجُرونَهُ — بِساحَتِهِم زَجرَ المَنيحِ المُشَهَّرِ
إِذا بَعُدوا لا يَأمَنونَ اقتِرابَهُ — تَشَوُّفَ أَهلِ الغائِبِ المُتَنَظَّرِ
فَذالِكَ إِن يَلقَ المَنِيَّةَ يَلقَها — حَميداً وَإِن يَستَغنِ يَوماً فَأَجدَرِ

والتي تهمنا من هذين الطائفتين الطائفة الثانية لأن كل الشعراء الصعاليك المعروفين ينتمون إليها، وهي التي حفلت كتب الأدب والأخبار بالحديث عنها، أما الطائفة الأولى فلا نكاد نجد لها ذكرا فلا يعنينا من أمرها شيئا.

ومن خلال هذه الأبيات التي أوردناها يتضح جليا أن القاسم المشترك بين طوائف الصعاليك هو الفقر، وأن نقطة الاختلاف إنما تكمن في أسلوب العيش ووسائله، فإذا كانت الأولى قد استكانت للواقع واتخذت الطلب والاستجداء وسيلة لعيشها، فإن الطائفة الثانية اتبعت أسلوب القوة والصدام والغارة والغزو وقطع الطريق، معتمدة في ذلك على قوة السلاح وحد السيف وغيرها من وسائل الإغارة لكسب لقمة العيش، "ومعنى هذا أن بعض الفقراء الصعاليك آثر الحياة عبدا للغنى وبعضهم آثرها حربا على الغنى، الأولون لم يكن في نفوسهم

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 44.
[2] المصدر نفسه: ص 45.

طموح فرضوا بأقل شيء، والآخرون كانت نفوسهم منطوية على أنفة وإباء فكرهوا الأوضاع وحطموا القيود التي تحول دون ما يريدون."[1]

وأشعار الصعاليك حافلة بالحديث عن فقرهم وعوزهم، ولكن هذه الأحاديث ترد مقرونة بعزيمة صلبة، وتحد مميت للواقع، ووصف قوة نفوس أصحابها، فالفقر لا يقطع رجاءهم ولا يثني هممهم ولا يحبط عزائمهم.

وغالبا ما يربط هؤلاء الصعاليك بين أحاديث الفقر والجوع فهما صفتان متلازمتان، "ولا يمكن أن نفهم الفقر من غير أن يكون بجانب الجوع، فكل منهما مرتبط بالآخر ارتباطا قويا."[2]

يقول أبو خراش[3]:

وَإِنّي لَأُثوى الجوعَ حَتّى يَمَلَّني فَيَذهَبَ لَم يَدنَس ثِيابي وَلا جِرمي

وَأَغتَبِقِ الماءَ القَراحَ فَأَنتَهي إِذا الزادَ أَمسى لِلمُزَلَّجِ ذا طَعمِ

ويطالعنا الأعلم حبيب الهذلي بصورة مؤثرة لتشرده وأهله وفرط حاجتهم إليه من شدة فقرهم ومبيتهم بالعراء، حيث يقول[4]:

وَذَكَرتُ أَهلي بِالعَرا ءِ وَحاجَةَ الشُعثِ التَوالِب

المُصرِمينَ مِنَ التِلا دِ اللامِحينَ إِلى الأَقارِب

و"المصرم": المقل الذي لا مال له، فأهله كما يصفهم يبيتون في العراء شعثا، يراقبون متلهفين إلى من يأتيهم من أقاربهم بشيء يأكلونه.

---

[1] أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، دط، دت، ص 106.

[2] المرجع نفسه، ص 104.

[3] ديوان الهذليين: دار الكتب المصرية، القاهرة - مصر، ط 2، سنة 1995م، القسم الثاني، ص 127.

[4] أبو سعيد الحسن ابن الحسين السكري: شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة الميدني، القاهرة - مصر، دط، دت، ج 1، ص 315.

والشنفرى يتفنن في تصوير فقره بل حرمانه، في أبلغ صور الحرمان وأشدها تأثيرا في النفس، فهو يتحدث عن الجوع فيقول إنه أصبح أليفا له، حتى إنه اهتدى إلى طريقة يعالجه بها، هي تجاهله وعدم المبالاة به، فيقول متحدثا عن جوعه واحتفاظه بعزته وكرامته مع هذا الجوع[1]:

أَديمُ مِطالَ الجوعِ حَتّى أُميتَهُ ... وَأَضرِبُ عَنهُ الذِكرَ صَفحاً فَأَذهَلُ
وَأَستَفُّ تُربَ الأَرضِ كَيلا يَرى لَه ... عَلَيَّ مِنَ الطَولِ امرُؤ مُتَطَوِّلُ

إلى أن يقول:

وَأَطوي عَلى الخُمصِ الحَوايا كَما انطَوَت ... خُيوطَةُ ماريٍّ تُغارُ وَتُفتَلُ
وَأَغدو عَلى القوتِ الزَهيدِ كَما غَدَا ... أَزَلُّ تَهاداهُ التَنائفُ أَطحَلُ

وبعد هذا أجد نفسي في غير حاجة إلى العودة والتأكيد على قوة نفوس هؤلاء، ومدى إبائهم ونخوتهم، فرغم أنهم فقراء معدمون مدقعون لا يملكون من حطام هذه الدنيا شيئا، فإنهم لم يسألوا الأغنياء نوال إحسانهم بل تحاملوا على أنفسهم تكرما وتعففا، محافظين على كرامتهم، مفضلين الجوع على الشبع بالاستجداء، حتى ذكر إن منهم من كان يختار الموت على الدنية، "والدنية أن يذهب إلى رجل فيتوسل بأن يجود عليه بمعروف."[2]

وبالعودة إلى ما سبق وأقررناه من ضرورة تتبع أخبار هؤلاء الصعاليك التي نجدها منبثة ومتفرقة في مراجع الأدب والتاريخ العربي، "نجدها جميعا تحصرهم في صفتين: اللصوصية وقطع الطريق، بما يمكن أن تحتوي عليه هاتان الصفتان من أحداث السطو والإغارة والفتك والسلب وما إلى ذلك، بما لا يدع مجالا للشك في أن الصعلكة أخذت في

[1] الشنفرى: الديوان، شرح وتحقيق: اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 2، سنة 1996م، ص 63.
[2] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط 2، سنة 1993م، ج 5، ص 80.

العرف والاستعمال العربي صورة غير صورة أصلها اللغوي وهو الفقر، وأن هذه الصورة ليست حديثة في العرف العربي، وإنما هي قديمة قدم التاريخ العربي."[1]

ومن ذلك ما نجده من خبر تأبط شرا أنه خرج غازيا "يريد الغارة على الأزد في بعض ما كان يغير عليهم وحده، فنذرت به الأزد فأهملوا له إبلا، وأمروا ثلاثة من ذوي بأسهم: حاجز بن أبي، وسواد بن عمرو بن مالك، وعوف بن عبد الله، أن يتبعوه حتى ينام فيأخذوه أخذا، فكمنوا له مكمنا، وأقبل تأبط شرا فبصر بالإبل فطردها بعض يومه، ثم تركها ونهض في شعب لينظر هل يطلبه أحد؟ فكمن القوم حين رأوه ولم يرهم، فلما لم ير أحدا في أثره عاود الإبل فشلها يومه وليلته والغد حتى أمسى، ثم عقلها وصنع طعاما فأكله، والقوم ينظرون إليه في ظله، ثم هيأ مضطجعا على النار، ثم أخمدها وزحف على بطنه ومعه قوسه حتى دخل بين الإبل، وخشي أن يكون رآه أحد وهو لا يعلم، ويأبى إلا الحذر والأخذ بالحزم، فمكث ساعة وقد هيأ سهما على كبد قوسه، فلما أحسوا نومه أقبلوا ثلاثتهم يؤمون المهاد الذي رأوه هيأه، فإذا هو يرمي أحدهم فيقتله، وجال الآخران، ورمى آخر فقتله، وأفلت حاجز هاربا، وأخذ سلب الرجلين، وأطلق عقل الإبل وشلها حتى جاء بها قومه."[2]

ومن ذلك أيضا ما ساقه صاحب الأغاني من خبر السليك بن السلكة يقول فيه: "قال المفضل: وزعموا أن سليكا خرج ومعه رجلان من بني الحارث بن امرئ القيس بن زيد مناه بن تميم يقال لهما: عمرو وعاصم، وهو يريد الغارة، فمر على حي بني شيبان في ربيع والناس مخصبون في عشية فيها ضباب ومطر، فإذا هو ببيت قد انفرد من البيوت وقد أمسى، فقال لأصحابه كونوا بمكان كذا حتى آتي أصحاب هذا البيت، فلعلي أن أصيب لكم خيرا، أو آتيكم بطعام، فقالوا: افعل، فانطلق وقد أمسى وجن عليه الليل، فإذا البيت بيت "رويم"، وهو جد حوشب بن يزيد بن رويم، وإذا الشيخ وامرأته بفناء البيت.
فأتى السليك البيت من مؤخره فدخله، فلم يلبث أن راح ابنه بإبله، فلما أراحها غضب الشيخ، وقال لابنه: هلا عشيتها ساعة من الليل؟ فقال له ابنه: إنها أبت العشاء، فقال: العاشية تهيج

[1] عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 28 - 29.
[2] تأبط شرا: الديوان، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 1، سنة 2003م، ص 58.

الآبية، فأرسلها مثلا، ثم غضب الشيخ ونفض ثوبه في وجهها، فرجعت إلى مراتعها ومعها الشيخ حتى مالت بأدنى روضة فرتعت، وجلس الشيخ عندها لتتعشى، وغطى وجهه بثوبه من البرد، وتبعه سليك. فلما وجد الشيخ مغترا ختله من وراءه، فضربه فأطار رأسه، وصاح بالإبل فطردها."[1]

ومن ذلك أيضا ما أورده ابن قتيبة (ت 276 هـ) من خبر أبي الطمحان القيني، قال: "وقيل له: ما أدنى ذنوبك؟ قال ليلة الدير، قيل له: وما ليلة الدير؟ قال: نزلت بديرانية، فأكلت عندها طفشيلا* بلحم خنزير، وشربت من خمرها، وزنيت بها، وسرقت كساءها، ومضيت."[2]

ولنا بعد ما تقدم من أخبار هؤلاء الصعاليك أن نجزم بأن القدماء لم ينظروا إلى الصعلوك على أنه ذلك الفقير المعدم فحسب، بل نظروا إليه على أنه كان فارسا فاتكا مغيرا، ذا قوة وبأس يهابه الجميع، بل وشكل هؤلاء الصعاليك مع بعضهم تكتلات صارت مركزا من مراكز القوة، ومصدرا من مصادر الرعب في الجزيرة العربية، ففي خبر امرئ القيس عندما أراد الأخذ بثأر أبيه أنه جمع إليه جمعا من صعاليك العرب وشذاذها[3]، ولولا البأس الذي عرف به هؤلاء لما لجأ إليهم امرؤ القيس في هكذا مهمة.

"فمن الواضح أن الصعاليك هنا ليسوا هم الفقراء، ولكنهم طوائف من قطاع الطرق، كانوا منتشرين في أرجاء الجزيرة العربية، ينهبون ما يلقونه في صحرائها الموحشة الرهيبة، ويتلعبون به، ويتخطفونه، ويأكلون ماله ..."[4]

ولكن هذا لا ينفي قولنا إن الفقر كان من أهم دوافع هذا السلوك لدى الصعاليك، ولكن لا يمكن بأي حال اعتباره الدافع الوحيد لذلك، لأن هناك عوامل كثيرة تدخل في هذا السياق لتلقي بظلالها على السلوك الفردي، فحتى الطبيعة والبداوة لها دورها، دون إغفال البواعث النفسية

[1] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق وإشراف: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت – لبنان، دط، دت، ج 20، ص 381.
* الطفشيل: نوع من المرق.
[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 2، دت، ج 1، ص 388.
[3] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 9، ص 617.
[4] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 20.

والشخصية لدى هؤلاء، وكذا دور الآخر/ القبيلة في هذا التصعلك، وسنأتي لهذه العوامل بتفصيل أكثر عند حديثنا عن طوائف الصعاليك وجماعاتهم.

والآن يمكن أن نقرر بمزيد من الراحة والرضى أن التعريف الاصطلاحي للصعلكة والصعاليك هو ذلك السلوك العدواني الذي اتخذه أصحابه من الفقراء والمعدمين ذوو النفوس القوية والهمم العالية في سبيل الاستغناء والهرب من ذل السؤال، وهو أسلوب على ما فيه من بطش ووحشية ومغالاة، يمكن أن نجد له مبررات منطقية ترتبط بالواقع الذي كان يعيش فيه هؤلاء الصعاليك، والظروف الاجتماعية والحياتية السائدة آنذاك، فالغزو إحدى سمات العصر، ووجهه الأول هو ذلك الصراع القبلي – بين القبائل مع بعضها – أما الوجه الآخر فهو ذلك الفردي الذي مثله الصعاليك، لأنهم كانوا بمفردهم يواجهون جبروت المال وغطرسة السادة، معتمدين على سواعدهم وإمكانياتهم الذاتية، وهم جماعة من الذين احترفوا القتال والغزو وحمل السلاح وقطع الطريق، واصطبروا على الشدائد وقسوة الحياة، ونحن بعد هذا نعتقد أن الصعلكة هي "احتراف السلوك العدواني بقصد المغنم."[1]

---

[1] عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 38 و 85.

3 - طوائف الصعاليك ومناطق إغارتهم:

تشكل الصعلكة في سياقها التاريخي العقاب الاجتماعي الأمثل لأولئك الأفراد الخطرين الذين لا يعترفون بالأعراف ولا يعرفون لهم سلطة ولا سلطان، هم الذين لا تملك القبيلة وسائل كافية لتحمل تبعات أفعالهم، كما أنهم الأشخاص الذين لا يحترمون مبادئ الطاعة والولاء المطلق لمنطق الجماعة.
وقد كون الصعاليك عصابات تنقلت من مكان إلى مكان تسلب المارة وتغير على أحياء العرب، لترزق نفسها ومن يأوي إليها، وتكون أكثر الصعاليك من الشبان الطائشين الخارجين على أعراف قومهم، ومن الذين لا يبالون ولا يخشون أحدا، من القبائل العربية المختلفة، صاروا قوة خشي منها وحسب لها حساب، خاصة وفيها شعراء فحول يحسنون الهجاء ويتقنون فن ثلب الأعراض، وفيها مقاتلون شجعان لا يعبئون بالموت، يفتكون بما يريدون الفتك به، خافهم الناس وامتنعوا جهد إمكانهم من التحرش بهم ومعاداتهم، "ومنهم من قبل جوار الصعاليك ورد عنهم وأحسن إليهم، فاستفاد منهم واستفادوا منه."[1]

وقد تكونت هذه العصابات من طوائف مختلفة كانت تمد مخزونها، وذلك تبعا لاختلاف ظروف وأسباب تصعلكها، والمتتبع المتمعن لأخبار هؤلاء الصعاليك يمكنه أن يميز بين ثلاث طوائف رئيسية تشكلت منها عصاباتهم وهي على التوالي:

- **طائفة الخلعاء والشذاذ:** وهم أولئك الذين طردتهم قبائلهم من حماها، وتبرأت منهم، وأعلنت أنهم لم يعودوا ضمن وصايتها ولا تحت حمايتها، فهم لا يمثلونها وهي لا تمثلهم، ولا توجد صلة بينها وبينهم، وعلى هذا الأساس فهي لا تتحمل تبعات تصرفاتهم، ولا تحتمل لهم جريرة ولا تطالب بأخرى يجرها أحد عليهم، وكان يتم هذا الإعلان أو هذا التبرؤ عادة في الأسواق التي تؤمها القبائل العربية فينادى بأن فلانا قد تم خلعه من قبيلته، ومن يومها يصبح هذا الشخص بلا مأوى ولا حماية، فتصبح الصعلكة هي وسيلته الوحيدة لضمان حياته

[1] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 4، ص 413.

وتأمين رزقه، وهذا بعد أن يقوم بمحاولات حثيثة من أجل الدخول في جوار إحدى القبائل الأخرى، ومن الذين يمثلون هذه الطائفة نذكر: حاجز الأزدي، قيس بن الحدادية، وأبي الطمحان القيني ...

- **وطائفة الأغربة السود:** والعرب تطلق لفظ أو تسمية الأغربة على أولئك الأشخاص من أبناء الإماء السود أو الحبشيات، الذين سرى إليهم السواد من أمهاتهم. وكانت العرب فيما عرف عنها تبغض لون السواد بقدر ما تحب لون البياض، ومن ثم كان لونهم هذا حاجزا دون اعتراف آبائهم بهم، ضف إلى ذلك فهم من الهجناء لأن دماءهم ليست عربية صريحة بل خالطها دم أجنبي لا يصل في نقائه إلى درجة نقاء الدم العربي، ومن أولئك نذكر: تأبط شرا، والشنفرى، والسليك بن السلكة ...، "فالسود بخروجهم عن المجتمع وبرفضهم له في الظاهر أو الباطن، يركزون على الفرد لا على النوع، فالفرد عندهم كما هو الحال عند الوجوديين، هو الوجود الحقيقي، أما النوع الإنساني فصوره ليست لها حقيقة خارجة عن الوجود، ومتى كان الفرد المحسوس هو الوجود الحقيقي، فإنه لا ينبغي التضحية به من أجل صورة لا وجود لها في عالم الحقيقة"[1]، فهم بخروجهم سعوا إلى إثبات ذواتهم وكفاءتهم للعرب البيض أو الصرحاء، ومحاولة انتزاع الاعتراف المغيب بهم، كل يمثل نفسه.

- **ثم طائفة الفقراء المتمردين:** وكان القاسم المشترك بين أفراد هذه الطائفة هو الفقر المدقع، إنه الفقر الذي يغلق أبواب الحياة والذي يدفع بصاحبه إلى نوع من عدم التوافق الاجتماعي، فيصنع منه متمردا ساخطا على المجتمع الذي يعيش فيه، وكانت صعلكتهم تنطوي على أفكار فلسفية ومسوغات نظرية، تحمل بذرة الثورة على الأوضاع السياسية والاقتصادية وغيرها من الأوضاع التي ترفع أناسا فوق الرؤوس وتضع أناسا في الحضيض الأسفل، ومن الذين جسدوا هذه الطائفة: عروة بن الورد ومن كان يلتف حوله من فقراء العرب، وكذا تلك الجماعة الكبيرة من صعاليك هذيل، "حتى لقد عرف على هذيل أنها قبيلة

---

[1] عبده بدوي: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر، دط، سنة 1988م، ص 316.

الغزاة الشذاذ، أجل كثر فيها هؤلاء الذين اعتادوا أن يقيموا حياتهم على ما ينهبونه من غيرهم، فكنا بذلك نرى الصراع يأخذ طريقين: طريقا جماعيا ترضاه القبيلة وترسم له وتسير فيه، وطريقا فرديا كان في الحق بابا هاما من أبواب الرزق في حياة الصعاليك الذؤبان."[1]

وإذا كان الفقر أهم الدوافع إلى الصعلكة، فإن ما يميز الصعاليك عن غيرهم من الفقراء أنهم رفضوا أن يعيشوا عالة على غيرهم، أو أن يجعلوا من أحد من الناس عمادا لهم، في حين رضى بعض الفقراء لأنفسهم عيش الذل واستدرار الحسنات، ويعبر أحد الصعاليك الإسلاميين، وهو بكر بن النطاح عن هذا المعنى فيقول[2]:

ومن يفتقر منا يعش بحسامه   ومن يفتقر من سائر الناس يسأل

فما الصعلكة إلا سلوك اجتماعي ارتضوه لأنفسهم ونمطا اعتمدوه لحياتهم، لا يرون فيه وصمة للعار، بل هو مذهب آمنوا به، يرون فيه كرامة لهم تمنع عنهم مذلة سؤال أهل المن والتطول.

"ولم تعد (الغارة) سرقة أو عملا مشينا يلحق الشين والسبة بمن يقوم به، بل افتخر بالغارات وعد المكثر منها (مغوارا) لما فيها من جرأة وشجاعة وإقدام."[3]

"وكانت أكثر المناطق التي يغيرون عليها مناطق الخصب، وكانوا يرصدون طرق القوافل التجارية وقوافل الحجاج القاصدة إلى مكة، ومعنى ذلك أنهم كانوا ينتشرون حولها في جبال السراة، كما كانوا ينتشرون بالقرب من الطائف والمدينة وأطراف اليمن الشمالية، ففي كل هذه الجهات يكثر هؤلاء الذؤبان من قطاع الطرق وقراصنة الصحراء."[4]

---

[1] أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - مصر، دط سنة 1969م، ص 27.
[2] نقلته عن كتاب: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 18.
[3] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 5، ص 100.
[4] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 24، سنة 2003م، ص 376.

ويبقى الشيء الأساسي أن نعرف أن هؤلاء الصعاليك أبوا إلا الاعتماد على أنفسهم، وفق الأسلوب الذي اختاروه لحياتهم، فكان يجمعهم إحساس واحد هو أنهم مظلومون في الحياة، وعلى هذا الأساس قرروا رفع هذا الظلم عنهم بسواعدهم، وقد اتسموا بجملة من الصفات النفسية والجسدية التي ساعدتهم على تحقيق أهدافهم ولو بصورة نسبية.

فعلى الرغم من حالة الفقر التي كانت تستوطن حياة الصعاليك، فإنهم كانوا أصحاب مبادئ ومثل، وهم كرماء أجواد حتى ضرب بهم المثل في ذلك، "قال ابن الأعرابي: قال عبد الملك بن مروان: عجبت للناس كيف نسبوا الجود والسخاء لحاتم وظلموا عروة بن الورد ..."[1]، ووصفه الأصمعي بأنه شاعر كريم. وكرم الصعاليك كان مما يغنمونه من غزواتهم في أرجاء الصحراء المترامية، وكانت الغنائم ترفعهم في لحظة من اللحظات إلى مراتب السادة الأغنياء، فقد كان النهب والسلب وسيلة من وسائل البذل والعطاء، يقول أبو خراش[2]:

لَقَدْ عَلِمَتْ أُمُّ الأُدَيْبِرِ أَنَّنِي ... أَقولُ لَها هَدّي وَلا تَذخَري لَحمي
فَإِنَّ غَداً إِن لا نَجِد بَعضَ زادِنا ... نُفِيء لَكِ زادا أَو نُعَدِّك بِالأَزمِ

ويقول عروة بن الورد[3]:

إِنّي امرُؤٌ عافي إِنائِيَ شِركَةٌ ... وَأَنتَ امرُؤٌ عافي إِنائِكَ واحِدُ
أَتَهزَأُ مِنّي أَن سَمِنتَ وَأَن تَرى ... بِوَجهي شُحوبَ الحَقِّ وَالحَقُّ جاهِدُ
أُقَسِّمُ جِسمي في جُسومٍ كَثيرَةٍ ... وَأَحسو قَراحَ الماءِ وَالماءُ بارِدُ

وهو القائل أيضا[4]:

فِراشي فِراشُ الضَيفِ وَالبَيتُ بَيتُهُ ... وَلَم يُلهِني عَنهُ غَزالٌ مُقَنَّعُ
أُحَدِّثُهُ إِنَّ الحَديثَ مِنَ القِرى ... وَتَعلَمُ نَفسي أَنَّهُ سَوفَ يَهجَعُ

---
[1] ديوان عروة بن الورد، ص 55.
[2] ديوان الهذليين: القسم الثاني، ص 125.
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 38 - 39.
[4] المصدر نفسه: ص 61 - 62.

وكان الصعاليك يتصفون بالشجاعة أيضا، وهذه الصفة رمت الرعب في قلوب أعدائهم، حتى إن فارسا من فرسان الجاهلية المعدودين وهو "عمرو بن معد يكرب" يصرح أنه لا يخشى أحدا من فرسان العرب إلا أربعة، أحدهم السليك بن السلكة ...

ونظرا لفقر الصعاليك وعدم وجود مال يكفل لهم شراء مطايا يركبونها في غاراتهم، فقد اعتمد أكثرهم على أرجلهم في طلب رزقهم، وعلى خفة حركاتهم وسرعتهم في الهروب من تعقب المتعقبين لهم في حالتي الفشل أو النجاح، "وهي ميزة كادوا ينفردون بها عن مجتمعهم، وهي ميزة العدو الخارق للعادة، وهو ما يصورونه بأنه لا تسبقه أو لا تلحقه الخيل، وقد اشتهر كثير من الصعاليك بهذه الميزة منهم: الشنفرى والسليك وتأبط شرا وابن براقة، وأكثر ما كانت سرعة العدو شهرة في هذيل الذين كان أبو خراش فيهم أحد عشرة إخوة كلهم عداء لا تسبقه الخيل."[1]

وقد ضرب بهم المثل في قوة عدوهم ومن ذلك قول العرب: "أعدى من الشنفرى، أعدى من السليك: هذان المثلان يقودان إلى معالجة ظاهرة الصعلكة التي تعتبر محطة المفارقات في بنية العلاقات الاجتماعية الجاهلية، وباعثها الأول كان الاضطهاد والفقر المدقع والنضال في سبيل استرداد الأنا من مغتصبيها، تلك الأنا التي خلعت من كيان صاحبها حين خلع من القبيلة."[2]

وتحاشيا للإطالة وبواعث الملل لن نسترسل في إيراد المزيد من صفات ومآثر هؤلاء، فيكفي القارئ أن يتصفح ما احتواه كتاب الأغاني[3] من أخبارهم ليقرر بنفسه تلك الصفات الخاصة التي ميزت تلك الطائفة الخاصة في أدبنا العربي القديم.

---

[1] عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 88.

[2] محمد توفيق أبو علي: الأمثال العربية والعصر الجاهلي، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 1، سنة 1988م، ص 69.

[3] أخبار الصعاليك مركزة في الكتاب في الأجزاء: 13 و 20 و 21.

4 - علاقة التمرد بالظواهر الطبيعية:

لا يختلف اثنان في أن الحياة في الصحراء العربية هي كفاح ضد الطبيعة، خاصة في ظل انعدام الإمكانيات والوسائل اللازمة لمواجهة قسوتها، وحتى وإن توافرت هذه الوسائل فلن يكون بمقدور السواد الأعظم من سكانها الاستفادة منها، فالفقر سمة مميزة لهؤلاء، وعلى عكس ما قد يخطر ببالنا من أن الصحراء هي حر وجفاف وقحط على طول الخط، فالواقع يقول إن الصحراء كثيرا ما تشهد العواصف العاتية والأمطار الجارفة وموجات البرد القاسية، أي أنها تتميز بالنقيضين وفي كلاهما يعاني العربي الأمرين، وخير من صور هذا التناقض في قصيدة واحدة الشنفرى حيث يقول واصفا ليلة شديدة البرودة[1]:

وَلَيلَةِ نَحسٍ يَصطَلِيَ القَوسَ رَبُّها وَأَقطُعَهُ اللاتي بِها يَتَنَبَّلُ

حيث يضطر صاحب القوس إلى إشعال قوسه ونبله التي يدافع بها عن نفسه لكي يستدفئ من قسوة البرد، وكما نعلم فإن السلاح هو أعز وأغلى ما يملك الفارس، ثم يقول أيضا واصفا يوما شديد الحر[2]:

وَيَومٍ مِنَ الشِعرى يَذوبُ لَعابُهُ أَفاعيهِ في رَمضائِهِ تَتَمَلمَلُ

وهنا تبدو الأفاعي والحيات برغم تعودها على شدة الحر والهجير، تضطرب وتتململ لعدم قدرتها على تحمل حرارة الشمس الحارقة ...

"فالصحراء فضاء متسع رحيب، يملأ جوانب النفس خشية ورهبة، وبحر من الرمال المختلفة الألوان لا ساحل له، وجبال جرداء سامقة يرتد عنها البصر وهو حسير، وصخور

---

1 الشنفرى: الديوان، شرح وتحقيق: اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 2، سنة 1996م، ص 69.

2 المصدر نفسه: ص 71.

صماء عانية، وشمس قوية محرقة تصب شآبيب من شواظ يتلظى لهبا، وريح زفوف، وسيول متدفقة، وماء عذب، وظل كريم ..."[1]

أي أن هذه الطبيعة قد أوجدت بقرب المناطق المجدبة القاحلة التي تنعدم فيها شروط الحياة، مناطق أخرى عرفت الخصب والماء فوفرت لأصحابها أسباب الحياة المرفهة الكريمة، ووضعت عنهم عناء التنقل بين البوادي بحثا عن الماء والكلأ لأنعامهم، وهذا يعني أن الفاصل بين الجنة والجحيم بالنسبة لذلك الأعرابي لم يكن إلا مساحة قليلة، وهو بعد ذلك ينظر إلى هؤلاء المنعمين في الواحات الباسقات ثم ينظر لحاله فيدرك بأن هذا القدر الذي جعله يعيش في بيئة صعبة مجدبة إنما هو قدره وحده، وأن الأرض مثلما قست عليه وعلى أمثاله فقد أنعمت على غيره وأغدقت عليهم.

ضف إلى ذلك فإن المجتمع الذي كان يعيش فيه هذا الأعرابي لم يكن ليختلف كثيرا عن البيئة الصحراوية المتناقضة، فقد غابت عن هذا المجتمع العدالة في توزيع الثروة، فكان هناك الغني الفاحش الثراء، وكان هناك الفقير الذي يموت من شدة الجوع إن لم يمن عليه ذلك الغني ببعض رزقه.

"ولا يخفى على الدارس ما في هذه البيئة من تضاد وتنافر، فمثل هذه البيئة لابد أن تكون لها بصماتها الواضحة على الحياة الاجتماعية من جهتين على الأقل:

الأولى: تتمثل في تركيبة المجتمع ذاته من حيث طبقاته وتكوينها، أما الثانية: ما يترتب على هذا التفاوت الاجتماعي بين الطبقات من أثر نفسي في حياة الفرد ذاته."[2]

وكما كانت هذه البيئة الطبيعية عاملا في وجود الفقر، كانت عاملا في إحساس الفقراء إحساسا قويا به"[3]، فكان من الطبيعي أن يظهر عند بعضهم ذلك الإحساس بعدم الرضى عن هذه الحياة، والشعور بالظلم الحاد وغياب العدالة، ومن ثم عملوا على تغيير واقعهم ولم يرضوا بالدون في عيشهم، وهذا ما حدث لشعرائنا الصعاليك فقد وضعهم مجتمعهم على الهامش وسواهم بؤلئك المستضعفين من ذوي النفوس الصغيرة، وهذا ما لم تقبله نخوتهم ولم تجزه عزة نفوسهم، "فكان الإحساس بالغربة والنزوع إلى التمرد، شيئا لا يمكن تجاهله أو

[1] عمر الدسوقي: الفتوة عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، ط 4، دت، ص 21.
[2] عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، سنة 2002، ص 49- 50.
[3] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 69.

الغض من شأنه، وكان هناك أيضا من الجانب المقابل اللامبالاة والاستسلام والتخاذل، وهـذا شيء طبيعي أن يعيش النقيضان دائما وباستمرار."[1]

ولم يقف تأثير البيئة على توليد الإحساس بالرغبة في التمرد والثورة علـى المجتمـع فقط، بل هيأت هذه الطبيعة عوامل مساعدة على هذا التمرد بأن وفرت لؤلئك الثوار وقطـاع الطرق جبالا وجحورا ساعدتهم على التخفي والهروب من الملاحقـة، كمـا أن شـساعتها ووعورة مسالكها تجعل من الذين يطلبونهم يرهبون الدخول في تلك المتاهات المخيفة، وليس غريبا أن يقتحم ذلك المتمرد مجاهلها، فهو شخص لا يأبى الموت ولا يهابه، ومـا خروجـه عن المجتمع رغم علمه ما في ذلك من مهالك إلا دليل على ذلك.

ونحن نعلم أن بعضهم تمكن من ابتكار طرق ساعدتهم على مجابهة عوامل الصحراء، فإنـه يحكى عن السليك أنه كان يضع الماء في بيض النعام، ثم يقوم بدفنه، ثم يعود إليه بعد ذلـك ليرتوي منه، وكان يضرب به المثل في التعرف على المناطق وتحديد المعالم والقيافة، فقـد قيل عنه "أدل من قطاة" حيث كان يأتي حتى يقف فوق موضع دفن البيـضة ولـيس هنـاك علامة تعين أو تعلم مكانها ...[2]

وأيضا فقد وفرت لهم هذه البيئة المناطق العالية المشرفة على ممـرات القوافـل كالكثبـان الرملية والتلال وأشجار النخيل الشاهقة، فمكنت هؤلاء من مراقبة الطرق والوقوف حيـث لا يراهم أحد، وفي شعر الصعاليك من حديث المراقب الكثير ...

ومن ثم فإن التمرد وثيق الصلة بالظروف الطبيعية والبيئة الصحراوية، وهو إن لم يكن وليد هذه الظروف فإن هذه الأخيرة لهي أحد أبرز العوامل المؤدية إليه.

[1] عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 56 - 57.
[2] ديوان السليك بن السلكة: ص 45. و كتاب الأغاني: ج 20، ص 375.

5 - الصعاليك والنظام الاجتماعي:

إن المفهوم الأساسي للحياة الاجتماعية: هي تلك العلاقات القائمة بين أفراد المجتمع، في كل مظاهر حياتهم اليومية وما ينشأ عن هذه العلاقات من مؤسسات مختلفة.[1] وإذا كان لا بد لكل مجتمع من نظام سياسي ينظم شؤونه ويدير أموره فإن "القبيلة هي عماد الحياة في البادية بها يحتمي الأعرابي في الدفاع عن نفسه وعن ماله، حيث لا (شرط) في البوادي تأدب المعتدين، ولا سجون يسجن فيها الخارجون عن نظام المجتمع، وكل ما هناك (عصبية) تأخذ بالحق و(أعراف) يجب أن تطاع."[2]

ويضم المجتمع القبلي أفراد القبيلة الذين تجمعهم صلة الدم أو النسب إلى جد أعلى، وكذلك عتقائها من العبيد والموالين لها، "وأساس النظام القبلي هو العصبية، العصبية للأهل والعشيرة وسائر متفرقات الشعب أو الجذم أو القبيلة أو العشيرة، ومن شروطها أن يدعوا الرجل إلى نصرة عصبته والتألب معهم على من يناوئهم ظالمين كانوا أو مظلومين."[3]

وعلى هذا الأساس فقد كانت القبيلة هي الضامن لحياة الفرد آنذاك، حيث لا يعترف قانون الصحراء إلا بقوة الكثرة ووحدة الصف، وسيصبح من يخرج عن نظام القبيلة بمثابة الفريسة السهلة واللقمة السائغة، إذ لا يخشى منه ما دام وحيدا فليس هناك من يطلب بالثار لدمه إذا ما قتل.

أما أفراد القبيلة فجميعهم تحت تصرفها وفي خدمتها وخدمة حقوقها، وعلى رأس هذه الحقوق الأخذ بالثأر، وخير من يصور وحدة القبيلة دريد بن الصمة بقوله[4]:

وهل أنا إلا من غزية إن غوت   غويت، وإن ترشد غزية أرشد

[1] ليلى صباغ: المرأة في التاريخ العربي – في تاريخ العرب قبل الإسلام -، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، دط، سنة 1975م، ص 129.
[2] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 4، ص 313.
[3] المرجع نفسه: ج 4، ص 362.
[4] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 2، دت، ج 2، ص 750.

ويبقى الفرد متمتعا بعطف قبيلته عليه، وبحمايتها له ما دام قائما بالواجبات المترتبة عليه، فإذا أجرم أو عمل عملا ينافي شرف وعرف القبيلة، واستمر في غيه لا يسمع نصائحها فقد عصبية أهله وقبيلته له، وهام على وجهه طريدا يتلمس مجاورة رجل من عشيرة أو قبيلة أخرى، ولا يهدأ له بال إلا إذا وجد له حليفا أو جارا يتعهد له بحمايته والدفاع عنه.

"ولكن هذه الرابطة المتينة بين أفراد القبيلة، وتوحدهم في مواجهة الحياة في شتى أحوالها، لم تحل دون وجود فوارق طبقية كانت وراء بذور التمرد التي أخذت طريقها إلى الظهور."[1]

"والجاهليون وإن بدوا (ديمقراطيين) لا فرق عندهم بين حر وعبد، كبير أو صغير، يخاطب الفقير ملكه أو سيد قبيلته بلهجة بسيطة تنم عن (ديمقراطية) عميقة أصيلة، إلا أنهم في الواقع طبقيون يعاملون الناس حسب منازلهم ودرجاتهم، ويعملون بمبدأ عدم التكافؤ بين الناس"[2]، حيث يظل الغني يلاقي الاحترام والتقدير، وله صوت مسموع مطاع، تصغر أخطاؤه وإن عظمت، وعندما يمن بالقليل من ماله يقال جواد كريم، وفي هذا المعنى يقول عروة[3]:

وَيُلفى ذو الغِنى ولَهُ جَلالٌ ... يَكادُ فُؤادُ صاحِبُهُ يَطيرُ
قَليلٌ ذَنبُهُ وَالذَنبُ جَمٌّ ... وَلَكِن لِلغِنى رَبٌّ غَفورُ

"ولقد أسهم البناء الاجتماعي للقبيلة، بدور فعال في خلق جانب من جوانب التوتر بين الفرد وبين قبيلته التي ينتمي إليها، في حين أسهم "العقل الجماعي" في خلق جانب آخر من جوانب هذا التوتر."[4]*

والمتأمل في أخبار الصعاليك وأشعارهم تلفت نظره معاناة حادة من وقع الفقر على أنفسهم وانعكاس ذلك على مكانتهم الاجتماعية، ويتردد ما بين سامعيه صدى شكواهم من الهوان والهامشية التي يعانون منها، وعدم قدرتهم على الأخذ بنصيبهم من الحياة الكريمة كما يفعل أقرانهم، مع أنهم يعتبرون أنفسهم أكفاء لهم بل ويتفوقون عليهم في أشياء كثيرة، غير أن هذا

---
[1] عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 48.
[2] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 4، ص 541.
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 51.
[4] عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 61.
* يقصد بالبناء الاجتماعي: الطبقية التي تسود المجتمع، أما العقل الجماعي: فهو سيطرة رأي الجماعة دون الفرد.

المجتمع الظالم أعطى لغيرهم كل وسائل النجاح من مال وسيادة، بينما حرمهم من أبسط حقوقهم، وتبعا لذلك فقد أحس هؤلاء الصعاليك بغياب العدالة الاجتماعية التي يتطلع إليها كل فرد في مجتمعه.

وما دام مجتمع القبيلة لم يحقق لهؤلاء طموحاتهم وآمالهم، ولم يسع إلى فهم ومحاورة نفوسهم المثقلة بأعباء الفقر والحرمان والذل والهوان، ولم يستغل طاقات هؤلاء بتوجيهها لخدمة القبيلة مقابل الإجابة عن بعض انشغالاتهم المشروعة، فإن الصعاليك تولد لديهم شعور حاد بعدم إمكانية الاستمرار في ظل هذا المجتمع، لأنهم جميعا فقدوا توافقهم الاجتماعي "وظاهرة التوافق الاجتماعي هي الظاهرة التي يقرر علماء الاجتماع أنها الأساس الذي تقوم عليه الصلة بين الفرد والمجتمع، بحيث يكون عمل الفرد من أجل صالح المجموع، كما يكون عمل المجموع لصالح الفرد، وفقدان هذا التوافق الاجتماعي ينتهي بالفرد عادة إلى أن تكون صلته بمجتمعه قائمة على أساس السلوك الصراعي."[1]

وعلى هذا الأساس كان انقطاع الصلة بين الصعاليك وقبائلهم بفعل انعدام التوافق الاجتماعي أحد أبرز العوامل التي أدت بهم إلى حياة التصعلك، أو فلنقل نقطة التحول أو الحد الفاصل بين حياتهم في ظل القبيلة بما فيها من توافق اجتماعي، وبين حياتهم المتصعلكة بما فيها من شذوذ.

وهكذا فقد اتخذ الشعراء الصعاليك من الهامش قاعدة للانطلاق، رافضين الأعراف الاجتماعية السائدة، منادين بضرورة التغيير وإحلال العدالة، فجاء خطاب الصعلكة بمثابة خطاب المعارضة، وقد صاحب خروجهم عن نظام المجتمع خروجا عن قواعده الفنية التي كرسها شعر القبيلة بما فيه من نمطية وتقليد.

"والظاهرة المهمة التي تلفت النظر في حياة صعاليك العرب الاجتماعية هي فقد الإحساس بالعصبية القبلية التي كانت قوام المجتمع الجاهلي، وتطورها في نفوسهم إلى عصبية مذهبية"[2]، وإذا كان مفهوم العصبية لديهم قد تغير، فإنهم بالمقابل سعوا إلى إيجاد

[1] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 52 - 53.
[2] المرجع نفسه: ص 110.

مجتمع خاص بهم لا يقوم على أساس النسب أو صلة الرحم، وإنما هو مجتمع جمع أفـــرادا اشتركوا في نفس المعاناة ونفس المصير، كذلك توحدت أهدافهم وطموحاتهم ووسائلهم، ومن ثم أصبح لدينا مجتمعان: مجتمع قائم بعاداته وتقاليده وقوانينه وهو مجتمـــع القبيلـــة، وآخـــر منبوذ فوضوي شريعته القوة ووسيلته الإغارة وهدفه النهب، لا يعترف بسلطة لأحد ولا يقر بسلطان.

ولكن هذا المجتمع لم يكن وليد العدم حيث مر هؤلاء الصعاليك بمراحل حتى وصلوا إلى ما هم عليه، وهذا ما يمكن أن نطلق أو أن نطبق عليه مصطلح "طقس العبور"، "ويتكون كل طقس عبور من ثلاثة أجزاء أو ثلاث مراحل: أولاها: الفراق Separation، أي انقطـــاع العابر عن مكانته الـــسابقة فـــي المجتمـــع، وثانيهـــا: الهامـــشية Marginality، أو العتبيـــة Liminality، أي طور انتقال يقضيه العابر على هامش المجتمع، أما المرحلة الثالثة فهـــي: إعادة التجمع في المجتمع Reggregation، أو إعادة الاندماج في المجتمع Reincorporation، حيث يحرز العابر في هذه المرحلة مكانة ثابتة معينة جديدة، فيتمتع بالحقوق المترتبة علـــى هذه المكانة، ويتحمل المسؤوليات المتعلقة بها."[1]

وفي حالة الصعاليك فإن إعادة الاندماج هذه تتم ليس على مستوى مجتمعهم الـــسابق الـــذي انقطعت صلتهم به، وإنما تتم على مستوى مجتمعهم الجديد الذي نشأ بفعل تحالف وتآلف عدد من الصعاليك، محاولة لزيادة قوتهم عن طريق التجمع والتعاون.

ولا يمكن في هذا السياق أن نغفل الحديث عن طبيعة القيم والعلاقات التي سترتبط بين أفراد هذا المجتمع، الذي يبدو للوهلة الأولى فوضويا متوحشا شريعته القوة، يسير وفق قانون الغاب، ويرفع راية البقاء للأقوى والغاية تبرر الوسيلة ...

ولكن الحقيقة تقول غير ذلك، فحين نذكر القيم الاجتماعية التي حكمت مجتمع الصعاليك، فإن أول ما يسترعي انتباه المتتبع لشعرهم ذلك التلاحم الاجتماعي بين أفرادهم، حيـــث تكتـــسي العلاقة التي تربط أفارد الصعاليك ببعضهم طابع الصدق والوفاء، بعيدا عن كل أشكال الرياء

[1] عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، سنة 2006م، ص 98.

والتصنع والمداراة مما نجده من أصناف النفاق الاجتماعي المتفشية في مجتمع القبيلة. ونلمس روح التكافل والتلاحم بينهم في صورة يرسمها الشنفرى عن جانب من حياة الصعاليك حين يسندون أمر زادهم وقوتهم إلى أحد منهم، كما فعلوا باختيار تأبط شرا مسؤولا عليهم، فجعل يعولهم كما تعول الأم أولادها، ويقسم عليهم قوتهم بما تقتضيه ظروف الرحلة، وهم راضون بذلك غير منكرين اقتاره عليهم، قال الشنفرى يصف هذه الصورة[1]:

وَأُمَّ عِيالٍ قَد شَهِدتُ تَقوتُهُم	**إِذا أَطعَمَتهُم أَوتَحَت وَأَقَلَّتِ**
تَخافُ عَلَينا العَيلَ إِن هِيَ أَكثَرَت	**وَنَحنُ جِياعٌ أَيَّ آلٍ تَأَلَّتِ**
وَما إِن بِها ضِنٌّ بِما في وِعائِها	**وَلَكِنَّها مِن خيفَةِ الجوعِ أَبقَتِ**
مُصَعلِكَةٌ لا يَقصُرُ السِترُ دونَها	**وَلا تُرتَجى لِلبَيتِ إِن لَم تُبَيَّتِ**

حيث يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن قصة غزو قام بها مع مجموعة من رفاقه، وفي طليعتهم تأبط شراً لأخذ الثأر من قاتل أبيه، وقد نعته (بأم عيال) لأن العرب تقول للرجل الذي يقوم على طعام القوم وخدمتهم هو أمهم، فنراه يركز على وفاء وإخلاص تأبط شراً ورفاقه الذين هبوا لمساعدته من أجل الأخذ بثأره، وهذه الصورة تشير إلى التلاحم والتكافل الاجتماعي الذي ينبغي أن يهيمن على المجتمع.

وقد استطاع الشاعر من خلال رسمه لهذا النموذج الصعلوكي عبر صيغة جمالية توشحت بقالب قصصي فني مميز، أن يكشف عن تصوره لطبيعة المجتمع المتكامل الذي يتوق له الصعاليك، ويركز على القيم والمزايا المعنوية الغائبة في مجتمعه الأصلي الذي خرج عليه.

ويبدو أن سعي الصعاليك لتكوين مجتمع خاص بهم كان هدفه الأول إسماع صوتهم ومحاولة فرض أنفسهم على مجتمع جاهلي لم يعترف بهم ولم يقم وزنا لمواهبهم، أما الهدف الثاني فكان بحمل في طياته نزعة إنسانية تصبو إلى تحقيق صور العدالة الاجتماعية بين طبقات المجتمع، ولعل أبرز من مثل هذا الاتجاه عند الشعراء الصعاليك هو عروة بن الورد حيث كانت الصعلكة عنده تجسد أفكارا إصلاحية سابقة لعصرها، ولم يبتعد فعله كثيرا عن

[1] الشنفرى: الديوان، ص 35.

فعل رجالات الإصلاح في العالم الحديث وإن اختلفت صور النضال، "وعلى هذا النحو كانت الصعلكة عند عروة نزعة إنسانية نبيلة، وضريبة يدفعها القوي للضعيف، والغني للفقير، وفكرة اشتراكية تشرك الفقراء قي مال الأغنياء وتجعل لهم فيه نصيبا، بل حقا يغتصبونه إن لم يؤد إليهم. وتهدف إلى تحقيق لون من ألوان العدالة الاجتماعية، والتوازن الاقتصادي بين طبقتي المجتمع المتباعدتين: طبقة الأغنياء، وطبقة الفقراء ..."[1]

ولكن هذه الأهداف لم تكن لتتجسد لولا الخطة المحكمة التي رسمها الصعاليك لأنفسهم، حيث تكتلوا على شكل جماعات زرعت في أرجاء الصحراء، باثة فيها الرعب، متخيرين مناطق الخصب وطرق سير القوافل وأماكن تجمع الأسواق، بل وكانوا يلجئون إلى الغارة على قبائل بأكملها واقتحام حماها كما كان يفعل الشنفرى، وقد ساعدتهم على ذلك قوة نفوسهم وأجسادهم ومعرفتهم بضروب الصحراء وغياهبها، حيث كانوا يصلون إلى المواضع التي لم يكن ليصلها غيرهم إلا ما نزر من وحش الصحراء أو طيورها الضارية.

"ولعل عمل الصعاليك كان استئناسا بعمل القبائل معا، إذ كانت حياتها قائمة إلى حد ما على الغزو والسلب، والفرق بين الصورتين أن عمل القبائل جماعي منظم، وعمل الصعاليك فردي لا نظام له."[2]

"ولا شك أن الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي لم يكونوا يبحثون عن المسوغات النظرية في فتكهم وسرقاتهم، وكانوا يكتفون بالمسوغ العملي القائم على أنهم جياع محرومون وهم الأجواد الكرام، وأن غيرهم يشبعون ويرتعون وهم البخلاء اللئام، ولقد كانت ثورات هؤلاء الصعاليك ثورات فردية إلى حد بعيد في الجاهلية، إلا ثورة عروة بن الورد التي كانت على الأرجح ثورة اجتماعية."[3]

وعلى هذا النحو ظلت أفكار الصعاليك الجاهليين مستمرة حتى بعد ظهور الإسلام، وظل لها امتداد حتى عصور متأخرة من تاريخنا العربي، ولا يمكن القول إن الصعاليك قد

---

[1] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 43.
[2] المرجع نفسه، ص 114.
[3] عبد المعين الملوحي: أشعار اللصوص وأخبارهم، دار الحضارة الجديدة - بيروت - لبنان، ط 1، سنة 1993م، المجلد 3، ص 734.

نجحوا في تحقيق أهدافهم، ولكن الشيء الأكيد أنهم انتزعوا الاعتراف بمكانتهم وقوتهم ورباطة بأسهم وحنكتهم في تسيير المعارك، "ومما لا شك فيه أن الصعلكة في الجاهلية لم تكن تلقى إنكارا، وأن الصعاليك لم يكونوا موضع الازدراء أو النفور أو البغض، فلم تحدثنا أخبارهم فيما نعلم قط عن إنكار أو ما يشبه الانكار لهم أو لصعلكتهم."[1]

وهكذا فإن الشاعر الصعلوك إنسان طموح، سعى إلى تأكيد ذاته وتحقيق إنسانيته في مجتمع لا يحترم ولا يقيم وزنا لمؤهلاته، وقد وجد في الغزو والغارة وقطع الطريق سبيلا يتيح له توظيف إمكاناته وتوجيهها بغية تغيير واقعه، فأصر على المضي في هذا الطريق رغم معرفته بمخاطره وأهواله، فكانت رحلته في عالم الصعلكة رحلة شقاء وكفاح نحو تحقيق البقاء، اقتحم فيها غياهب المجهول وتخطى إليها كل الحواجز والعقبات، وقد كانت الموضوعات الشعرية المجال الذي يتيح للشاعر التنفيس عن معاناته خلال سعيه الحثيث من أجل إثبات ذاته وتأكيد وجوده.

"وعلى هذا النحو يتموضع شعر الصعاليك كإشكالية وجودية تهتف بصوت الذات المقهورة، والتي رغم ذلك تحاول تشكيل انطولوجيا* خاصة بها، حتى ولو كانت في عرف المنطق غير مجدية بل وهمية بإطلاق المعنى."[2]

---

[1] عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 86.

* الانطولوجيا: علم أو معرفة الوجود.

[2] سفيان زدادقة: المركز والهامش في شعر الصعاليك السابقين للإسلام، مذكرة ماجستير، إشراف: نور الدين السد، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر المركزية، السنة الجامعية 1998 – 1999م، ص 17.

الباب الأول:

أنماط الصورة وأشكالها البلاغية

الفصل الأول: أنماط صورة المرأة في شعر الصعاليك

الفصل الثاني: الأشكال البلاغية للصورة

الفصل الأول

أنماط صورة المرأة في شعر الصعاليك

1- صورة المرأة الظاعنة
2- صورة المرأة العاذلة
3- صورة المرأة العفيفة
4- صورة المرأة المصارمة
5- صورة الأمة والسبية
6- صورة المرأة الأم
7- الصورة المبتذلة للمرأة
8- صورة طيف المرأة

1 - صورة المرأة الظاعنة:

"إن شعر أي شاعر حق هو جزء من ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، يحاورها ويغنيها، وقد يتمرد عليها، ولكن لا مناص له من الانتماء إليها، فهي التربة التي تغذوه، وفيها يشب ويترعرع، وإذن هو تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محددة من مراحل تطور هذا المجتمع ..."[1]

وإذا كان الأمر كذلك، فالشاعر إذن يجسد بشعره أو يعكس صورة أخرى لظروف مجتمعه وخصائصه، وكذلك متطلبات العصر والطبيعة التي يسكنها، وهذا ما ينطبق على شعراء الجاهلية بعامة، والشعراء الصعاليك بخاصة، "والنقطة الحاسمة في الموضوع أن نتذكر أن مجتمع الجزيرة العربية في هذه المرحلة من تاريخها كان يعرف أسلوبين مختلفين من أساليب الحياة الاجتماعية، أحدهما في مجتمع البادية، وكانت وحدة الحياة فيه القبيلة المتنقلة، والآخر في مجتمع المدن، وكانت وحدة الحياة فيه القبيلة المستقرة، التي أتاحت لها الظروف الطبيعية فرصة هذا الاستقرار، وهي قسمة لاحظها العرب أنفسهم منذ أقدم عصورهم حين تحدثوا عن أهل الوبر وأهل المدر، وحين اصطلحوا على تسمية سكان البادية بالأعراب، وسكان المدينة بالعرب، وهو اصطلاح جرى التعبير القرآني عليه في كل المواضع التي تحدث فيها عن هؤلاء الأعراب."[2]

كقوله تعالى: **{يَحْسَبُونَ الْأَحْزَابَ لَمْ يَذْهَبُوا وَإِن يَأْتِ الْأَحْزَابُ يَوَدُّوا لَوْ أَنَّهُم بَادُونَ فِي الْأَعْرَابِ يَسْأَلُونَ عَنْ أَنبَائِكُمْ وَلَوْ كَانُوا فِيكُم مَّا قَاتَلُوا إِلَّا قَلِيلًا}**[3].

وقوله عز وجل: **{وَمِمَّنْ حَوْلَكُم مِّنَ الأَعْرَابِ مُنَافِقُونَ وَمِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ مَرَدُواْ عَلَى النِّفَاقِ لاَ تَعْلَمُهُمْ نَحْنُ نَعْلَمُهُمْ سَنُعَذِّبُهُم مَّرَّتَيْنِ ثُمَّ يُرَدُّونَ إِلَى عَذَابٍ عَظِيمٍ}**[4].

---

[1] وهب احمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، دط، مارس 1996م، ص 179.
[2] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص 9 - 10.
[3] سورة الأحزاب: الآية 20.
[4] سورة التوبة: الآية 101.

وكانت حياتهم – أي البدو – كلها ترحل وترحال، وقد ساهمت الطبيعة بقسط وافر في طريقة عيشهم وأسلوب حياتهم، ولأنها حرمتهم من نعم الاستقرار، وقست عليهم وضنت بأسباب العيش، "فهم قطان الصحاري يعيشون من ألبان الإبل ولحومها، منتجعين منابت الكلأ، مرتادين لمواقع القطر، فيخيمون هناك ما ساعدهم الخصب وأمكنهم الرعي، ثم يتوجهون لطلب العشب وابتغاء المياه، فلا يزالون في حل وترحال"[1]. "فالطبيعة هي المسؤولة عن البداوة وعن انتشارها في جزيرة العرب."[2]

وكان تنقل هذه القبائل البدوية في تلك الفيافي القاحلة مجهول العواقب، فمن وحوش ضارية إلى صعاليك فاتكة، إلى صدام مع قبائل أخرى جاءت لنفس الغرض، إلى احتمال الموت تيها أو جوعا وعطشا، كلها مخاطر تعترض البدوي في ترحاله.

وفي هذا الجو المضطرب الذي يحكمه قانون الغاب، والذي ينص على أن البقاء للأقوى، ظهر فرسان العرب وشجعانها رجالا حاربوا الطبيعة، وقاوموا إرادة الموت، فقدموا أجمل النماذج في البسالة والأخلاق، "والفروسية الجاهلية – كما استقر مفهومها في العصر الجاهلي– لا تقف عند الشجاعة والبطولة والمخاطرة فحسب، وإنما تتجاوز هذا الجانب الحسي إلى جانب آخر معنوي تنطوي تحته كل القيم الخلقية الرفيعة التي تشكل مجموعة المثل العليا التي كان العرب يعتزون بها في هذا العصر، كالكرم والنجدة والمروءة والذود عن المرأة وحماية الحقيقة ..."[3]

إلى جانب ذلك كانت حماية الضعيف وإجارته من المخاطر إحدى أهم صفاتهم التي تفاخروا بها، "ومن حماية الضعيف الدفاع عن المرأة، وهذا هو أول شروط الرجولة الحقة، والدفاع عنها – فضلا عن أنه دفاع عن مخلوق ضعيف – دفاع عن العرض والشرف، وهو أعظم ما يهتم به العربي، وكان من العار البالغ عند العرب أن تؤسر نساؤه ..."[4]

[1] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط 2، سنة 1993م، ج 4، ص 271.
[2] المرجع نفسه: ص 272.
[3] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص 161.
[4] عمر الدسوقي: الفتوة عند العرب – أو أحاديث الفروسية والمثل العليا - دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة - القاهرة، ط 4، دت، ص 129.

"ومن هنا كان السبي عارا كبيرا على القبيلة، وكان تنقل النساء على هـوادجهن – ويـسمين الظعائن – من مكان إلى آخر لا يتم إلا برفقة بعض فرسان القبيلة الأشداء، حتى لا يتعرضن للسبي، وحتى يكون هناك من يحميهن ويذب عنهن إذا ما هوجمن، وكان هـؤلاء الفرسـان يستبسلون في الدفاع عن ظعائنهم، لأنهن شرف القبيلة وقدرها، وكان من نبل الخلق وكـرم الطباع أن يجير الفارس العربي الظعن التي تستجير به ..."[1]

وإذن فقد كان العربي يبذل النفس رخيصة في سبيل الذود عن الظعائن والمرأة التي تركبها، وقد كان ذلك يعد شجاعة ومروءة ما بعدها مروءة، وقد اشتهر من فتيـان العـرب "حـامي الظعينة" وهو "ربيعة بن مكدم" من كنانة، وقصته مع فرسان "دريد بن الصمة" فـارس بنـي جشم مشهورة.[2]

ورحلة المرأة الظاعنة ترتبط كما تبدو في القصيدة الجاهلية بأسباب قهريـة كالطلـل والحرب وغيرها، تحول بينها وبين الثبات في حدود المكان.

"ويلاحظ قارئ الشعر الجاهلي أن حديث الظعن ينتشر في صدور كثير من القـصائد التـي تتحدث الحرب أو الخصومة بين القبائل المتراحمة أو المتحالفة، فكان هذا الموقف الوجداني بما ينطوي عليه من معاني التراحم والألفة والمودة التي تنقلب إلى فراق وتباعـد وقطيعـة، يصلح للتعبير الرمزي عن حالة هذه القبائل وقد انقلب بها الدهر، وتداولتها صروفه، فردهـا من وئام وتفاهم وسلام، إلى خصام وفرقة وحروب، ثم يتفاوت الشعراء بعدئـذ فـي توليـد المعاني وتصريف القول وتصوير المواقف يكفل لكل منهم التعبير عن رؤيتـه الخاصـة أو أصالته المتميزة."[3]

أما في نص الصعلكة فالأمر مختلف كل الاختلاف، فالنصوص التي تتنـاول مـن خلالهـا الشعراء الصعاليك صورة المرأة الظاعنة محدودة جدا، ونجدها منعدمة في شـقها المتعلـق برحيل المرأة هربا من نذير الحرب.

[1] ليلى صباغ: المرأة في التاريخ العربي – في تاريخ العرب قبل الإسلام -، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، دط، سنة 1975م، ص 149.
[2] القصة موجودة كاملة في كتاب "الفتوة عند العرب" لعمر الدسوقي، ص 343 وما بعدها.
[3] رومية أحمد وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 152.

أضف "إلى ذلك أن الشاعر الصعلوك لا يرى في المرأة الظاعنة حبيبة أو زوجة يؤرقه عشقها، ويسعى جاهدا إلى الفناء بها أو البحث عنها ... ولذلك فقد خلت نصوص الصعلكة من فكرة الرحلة أو البحث عن الآخر ..."[1]

ومرد ذلك كما يبدو لي ابتعاد الصعاليك عن مجتمع القبيلة الذي ترتبط به رحلة الظعائن، فحياتهم الخاصة قد حرمتهم من كثير من مشاهد الظعن، وبدل أن يحنوا ويرقوا لحال تلك المرأة التي دفعت لترك موطنها، نراهم يترصدون طريقها ليجعلوا منها هدفا لغاراتهم.

إلا أن هذا كله لم يمنع شاعرا كالشنفرى عرفت عنه غلاظته وقسوة طباعه من إبداع نص متكامل في تصوير تلك المرأة الظاعنة وذلك في تائيته الشهيرة، "ولعلها أروع ما وصل إلينا من مقدمات الشعر الجاهلي الغزلية في وصف جمال المرأة المعنوي، وكما جرى العرف الفني في هذه المقدمات يبدأ الشاعر مقدمته بحديث الرحيل والوداع ..."[2] فيقول[3]:

أَلا أَمّ عَمرو أَجمَعَت فَاستَقَلَّتِ ... وَما وَدَّعَت جيرانَها إِذ تَوَلَّتِ
وَقَد سَبَقَتنا أُمُّ عَمرو بِأَمرِها ... وَكانَت بِأَعناقِ المَطِيّ أَظَلَّتِ
بِعَينَيَّ ما أَمسَت فَباتَت فَأَصبَحَت ... فَقَضَّت أُموراً فَاستَقَلَّت فَوَلَّتِ
فَوا كَبِدا عَلى أُمَيمَةَ بَعدَما ... طَمِعتُ فَهَبها نِعمَةَ العَيشِ زَلَّتِ
فَيا جارَتي وَأَنتِ غَيرُ مُليمَةٍ ... إِذا ذُكِرَتُ وَلا بِذاتِ تَقَلَّتِ
لَقَد أَعجَبَتني لا سَقوطاً قِناعُها ... إِذا ما مَشَت وَلا بِذاتِ تَلَفُّتِ
تَبيتُ بُعَيدَ النَومِ تُهدي غَبوقَها ... لِجارَتِها إِذا الهَدِيَّةُ قَلَّتِ
تَحُلُّ بِمَنجاةٍ مِنَ اللَومِ بَيتَها ... إِذا ما بُيوتٌ بِالمَذَمَّةِ حُلَّتِ
كَأَنَّ لَها في الأَرضِ نِسياً تَقُصُّهُ ... عَلى أَمِّها وَإِن تُكَلِّمكَ تَبلَتِ
أُمَيمَةُ لا يُخزى نَثاها حَليلَها ... إِذا ذُكِرَ النِسوانُ عَفَّت وَجَلَّتِ
إِذا هُوَ أَمسى آبَ قُرَّةَ عَينِهِ ... مَآبَ السَعيدِ لَم يَسَل أَينَ ظَلَّتِ
فَدَقَّت وَجَلَّت وَاسبَكَرَّت وَأُكمِلَت ... فَلَو جُنَّ إِنسانٌ مِنَ الحُسنِ جُنَّتِ

[1] يوسف عليمات: صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب - جامعة البحرين، العدد 14، سنة 2007م، ص 256.
[2] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص 152.
[3] الشنفرى: الديوان، ص 31 - 33.

تتحدث هذه الأبيات الجميلة عن الأنموذج الأنثوي فيظهر في صورة متكاملة ضمن أبعاد ثلاثة: البعد النفسي، والبعد الاجتماعي، والبعد الجسمي، حيث نبضت هذه الأبيات بالصفات المعنوية والنفسية، فزوجته كما يصورها وقور خجول شديدة الحياء عفيفة سمحة لا تتناولها الألسن، ولا يسقط قناعها أثناء مشيها ولا تكثر من التلفت حتى لا تحوم عليها الشبهات، وإنما تسير في طريقها غاضة بصرها كأن لها في الأرض شيئا تبحث عنه، وهي لشدة حيائها تنقطع أثناء الحديث ولا تسترسل في الكلام، وهي بعد ذلك حريصة على سمعتها وعلى سمعة بيتها، هذا من جهة البعد النفسي.

أما من جهة البعد الاجتماعي الذي ركز عليه الشاعر في رسم صورة جارته، فقد اشتمل على السلوك المعرفي في قيمتي الوفاء والكرم، فالوفاء قيمة ذات أهمية كبيرة بالنسبة إلى الصعلوك، إنه يبحث دائماً عن الوفاء الذي يوفر له الراحة النفسية والطمأنينة والاستقرار. ومن هنا ركز الشنفرى على وفاء أميمة وحبها لزوجها في غيبته وفي حضوره، فهو شديد الثقة والاعتزاز بها، وهي تراعي عهده وتصون كرامته وعرضه، وإذ آب إليها بعد رحلة أو غارة وقعت عيناه على ما يسعده ويسره، وهي أيضا كريمة مع جاراتها حسنة المعشر والمعاملة تؤثرهن على نفسها ولو كانت بها خصاصة، وفي أوقات الشدة والجدب والقحط تهدي لهن ما تحتفظ به في بيتها من زاد أو لبن.

وبهذا يركز على الكرم الحقيقي والتكافل الاجتماعي الذي ينبغي أن يهيمن على مجتمع الصعاليك الذي يعاني من الفقر، وهنا تكمن قيمة الكرم الحقيقية باعتباره وسيلة لاستمرار الحياة وليس معناً اجتماعياً فحسب.

وإتماما لأبعاد الصورة المثالية التي رسمها الشنفرى لأميمة نراه يتحدث عن البعد الجسمي، مضيفاً عناصر جمالية حسية جاءت لتجميل الصورة المعنوية الكلية، فهو يذكر مجالسة امرأته، حيث انتشى وثمل من مجالستها حتى لكأن البيت قد شملته ريحانة منظراً وحديثاً ولطفاً وعطفا وإحسانا، واستقصى في وصف الريحانة فذكر موضوعها وهيئتها.

إن المتمعن في قراءة هذا النص يتضح له من الوهلة الأولى أن الشاعر يقدم صورتين مختلفتين لهذه المرأة الظاعنة، حيث يطالعنا في الأبيات الثلاثة الأولى بصورة المرأة المستبدة، ويبدو استبدادها واضحا في تفردها برأيها وترتيبها أمور رحلتها أمام مرأى من

الصعلوك، دون أن تترك لهذا الأخير حق التعبير عن رأيه، فكأنها هنا قد قمعت رغبته في عدم رحيلها، بل ولم تبال أصلا بموقفه إزاء ذلك، وقمعت الصعلوك ثانية بأن جعلته خارج نطاق اهتماماتها ولم تتجشم عناء توديعه:

ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت وما ودعت جيرانها إذ تولت

وفي هذا كله يريد الصعلوك أن يقول: إنه لم يكن يتوقع هذا الموقف السلبي من "أم عمرو" التي كان يكن لها كل الاحترام والتقدير ...
ويبدو ذلك واضحا من خلال تكراره لاسمها في بيتين متواليين: "ألا أم عمرو أجمعت ..."، "وقد سبقتنا أم عمرو ..."، "فحسبنا أن نعرف إن من وظائف التكرار اللغوي – ولا سيما تكرار اسم العلم – بيان الأهمية وتوكيد المعنى وتقوية الإحساس به."[1]
إلى جانب ذلك نحس بقوة شخصية "أم عمرو" فهي حازمة في قراراتها، تقرر وتدعم ذلك بالأفعال، تعرف ما تريده بالضبط وتسعى إليه، ولا تثنيها عن ذلك لومة لائم ...
فالشنفرى إنما يصور هذه المرأة بطريقة تدينها وتلقي عليها اللوم لاستبدادها برأيها:

بعيني ما أمست فباتت فأصبحت فقضت أمورا فاستقلت فولت

ومن خلال هذا البيت تظهر تلك السرعة التي تميز بها مشهد الرحيل، الذي مر سريعا على ناظريه من خلال تعاقب الأحداث في زمن قصير: "قضت، استقلت، ولت ..." دون أن يمنحه ذلك فرصة إثبات ذاته، أو محاولة ثنيها عن قرارها، وهو هنا كذلك يشير إلى ألمه من المشهد الذي صور أمام عينيه، فلو لم يحضر الموقف لكان ذلك أخف وطأة على نفسه.
ويبدو تأثر الشنفرى واضحا بقرار جارته الرحيل، وإن ظهر في أول الأبيات وهو يحاول أن يلقي عليها اللوم ويبين بأن رحيلها ليس بالأمر الذي سيعكر عليه صفو حياته، إلا أنه يعود في البيت الرابع ليصدح بأنفاسه الحرى لفقدها:

[1] تجور فاطمة: المرأة في الشعر الأموي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب - دمشق - سوريا، سنة 2000م، ص 102.

فوا كبدا على أميمة بعدما   طمعت فهبها نعمة العيش زلت

فما نال منها في سالف الأيام أخلد في نفسه أثرا، وأدعى إلى أن يتفكر فيه، ويتعظ به، ويتلذذ بذكره، ويتحسر كيف فات، وحسبه من ذلك أن يجعل أم عمرو وهي كنية التجلة والتفخيم أميمة وهي تصغير التمليح والحنين والترخيم، ثم ينعتها بأنها نعمة العيش وأنها قد ولت وليس بعد النعمة إلا الشقاء.[1]

ويظهر ألمه عميقا من خلال استعماله عبارة "وا كبدا" التي ضمنها حرف الندبة "وا" والتي دلت على فرط ألمه وحزنه، وحرقة نفسه لهجر هذا العزيز الغالي، ولكنه يتمالك نفسه ثانية باعتباره رحيل أميمة رحيلا لإحدى نعم العيش، كيف لا يعد ذلك تمالكا للنفس ومواساة لها، والصعلوك قد حرمه القدر من نعم كثيرة فلا ضير إن ذهبت أخرى:

"أنا الغريق فما خوفي من البلل"

فنفسه قد ألفت الحرمان، والمرأة بالنسبة إلى الصعلوك مثلها في ذلك مثل المال غاية ومطلبا يسعى إليهما، وإن كان قد تكيف مع الحياة بدونهما.

ولكن هل يستطيع الصعلوك الثبات على موقفه هذا والاستمرار في الظهور بمظهر القوة؟ طبعا لا، فالواقع يفرض نفسه، والمصاب أكبر من أن يدارى، ويجرفه تيار الحديث عن صفاتها وأخلاقها، وهنا يظهر جلل مصابه لأنه فقد امرأة غير عادية، امرأة تختلف عن كل الناس الذين عرفهم الصعلوك في حياته، فإذا كان الجميع يلومه على تصرفاته، ويكن له البغض إما غيرة وحسدا، وإما سخطا على جرائره، فهي عكس الجميع لا تبدي اللوم اتجاهه ولا من اللواتي يحملن البغض في قلوبهن فهي لا تتصف بهذه الصفة "تقلت":

فيا جارتي وأنت غير مليمة   إذا ذكرت ولا بذات تقلت

[1] المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط 3، الكويت، سنة 1989م، ج 3، ص 1117.

وبطريقة أخرى أراد الصعلوك أن يعبر عن مقته وضيقه من الذين يلومونه، حتى إنه يحس نفسه وحيدا في هذا العالم، يواجه إرادة القدر التي جعلته فقيرا معدما مشردا في الآفاق، وكذا يواجه لوم اللائمين وبغضهم إياه.

وإذا ما التفتنا إلى دلالات اسم "أميمة" القريب من لفظة "الأم"، ندرك إرادة الشاعر في جعل جارته هذه مثل الأم التي تقف مع وليدها في كل الظروف، فهو هنا يجسد رغبة مفقودة، والمرأة المثال التي يصبو إليها.

ودلالة هذا الاسم هي نفسها التي نجدها عند بقية شعراء هذا العصر حيث "تظهر (أميمة) و (أمامة) رمزا للأم الحانية العطوف يريح الشعراء رؤوسهم المجهدة على صدرها، ويشكون إليها بثهم وحزنهم."[1]

ويواصل شاعرنا الصعلوك رسم آخر مشهد من مشاهد هذه المرأة الظاعنة، فبعد أن صور مشهد رحيلها والطريقة التي تم بها ذلك، هاهو الآن يمضي في رسم الصورة النفسية والأخلاقية لهذه المرأة، ولسان حاله يقول: كيف لا أحزن لهجرها وينفطر قلبي، وهاهي ذي شمائلها تعجز نساء الحي عن بلوغها والإتيان بمثلها:

لقد أعجبتني لا سقوطا قناعها إذا مشت ولا بذات تلفت

فأميمة ليست بتلك المريبة، فقد أعجبته أنها متحشمة لا يتساقط قناعها كما تفعل بعضهن ترائيا حين تمشين، وأنها لا تتلفت عفافا، ففي مشيتها استقامة واعتدال، لا تجلب الشك والريبة نحوها.

ثم يمضي مصورا كرمها على جارتها بأن تهديها غبوق اللبن، في زمن تقل فيه الهدايا بين الجيران لفرط الفاقة والحاجة، نتيجة جذب الأرض أو غير ذلك:

تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها لجارتها إذا الهدية قلت

[1] عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، سنة 2006م، ص 77.

كما يصور الشنفرى وقت كرمها هذا ليلا "تبيت" فهي لا تريد وراء ذلك رياء ولا منة، ولو كانت تقصد غير ذلك لفعلته بالنهار أمام مرأى من الناس.
وهذا ما يكرسه في البيت الموالي:

تحل بمنجاة من اللوم بيتها إذا ما بيوت بالمذمة حلت

فهي تقبع في بيتها بمنأى عن المذمة واللوم، وذلك لأنها تؤثر الناس – جارتها – على نفسها.
ولا يكتمل المشهد إلا بعلاقة "أميمة" بزوجها، فتظهر عفتها في أرقى صورها:

أُمَيمَةُ لا يُخزى نَثاها حَليلَها إِذا ذُكِرَ النِسوانُ عَفَّت وَجَلَّتِ
إِذا هُوَ أَمسى آبَ قُرَّةَ عَينِهِ مَآبَ السَعيدِ لَم يَسَل أَينَ ظَلَّتِ

فإذا ما تذاكر الرجال النساء بينهم، كان زوجها أسعدهم وأكثرهم فخرا بجلال عفة زوجته، فهو يعود إلى بيته دون أن يختلجه شك في سلوكها، إذ تمضي وقتها كله في البيت، فلا يضطر لسؤالها أين قضت اليوم أو أين ذهبت.

إن الشاعر "يرسم لها في هذه المقدمة صورة مثالية، يركز فيها الأضواء على ثلاثة جوانب تبرزها في أجمل أوضاعها: فهي مثالية مع نفسها، مثالية مع زوجها، مثالية مع صاحباتها."[1]
وبمقارنة بسيطة بين الأبيات الثلاثة الأولى وبين الأبيات التي تليها، نلمس تعارضا بين صورتي هذه المرأة في كلا طرفي المقارنة ...
فإن بدت في الأولى مستبدة وقاسية، فهي في الثانية عكس ذلك تماما، إنها تبدو مثالية تترفع عن كل ما يمكن أن يشينها ...
"ولا جدال في أن الشاعر كان موفقا كل التوفيق في حديثه عن صاحبته، ونعته لها بهذه النعوت المتلاحقة كما جاءت في هذه المقدمة الطويلة، فقد كشف عن كرمها وأريحتها على

[1] يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص 152.

جارتها في وقت الشدة، ثم عن خفرها وحيائها بهذا التعبير الجميل (كأن لها في الأرض نسيا تقصه)، ثم عن حفاظها على زوجها في غيابه ووفائها لعهده ..."[1]

ولكن السؤال الذي يلح علينا بعد ذلك، هو لماذا جاءت صورة المرأة الظاعنة على هذه الشاكلة عند الشنفرى؟

وسنفهم الأمر أكثر وتتضح لنا الصورة إذا حاولنا ربطها بواقع الصعلوك، وبعبارة أخرى إذا عمدنا إلى إسقاط هذه الصورة على ظروف حياة الصعلوك الراهنة، وبحثنا في أغوار نفسه عن الحياة التي يتمناها أو تلك التي يتطلع إليها.

فصورة المرأة المستبدة إنما تعكس واقعه الحالي، الذي يعاني فيه من التهميش والازدراء، فهو يقبع على هامش المجتمع ورأيه غير ذا أهمية، رغم أنه يحاول الظهور بمظهر اللامبالاة والاعتداد بالنفس، ومحاولة مجابهة هذا الموقف بالانكفاء على ذاته ...

"فالذي لا شك فيه أن صورة المرأة أكثر استقطابا لحركة الواقع وأغنى دلالة لتحديد موقف الأديب منه، فالعلاقة التي تربط الفن بالواقع، تجعل هذا الفن مكثفا النشاط البشري القائم في المجتمع."[2]

أما الصورة المثالية فهي تعكس طموح الشاعر إلى نمط آخر من الحياة، يسوده الوئام والعدل، ويحظى فيه الصعلوك بواقع أفضل وحياة أفضل، لا يحتل فيه ذيل المجتمع، حيث "يجسد العمل الفني – إلى حد كبير – حلم الكاتب بدلا من حياته الواقعية، أو قد يكون القناع الذي يختفي وراءه الشخص الحقيقي، أو قد يكون صورة الحياة النى يريد الكاتب أن يفر منها."[3]

فمثالية المرأة الظاعنة عنده إنما تعكس مثالية المجتمع الذي يتوق إليه شاعرنا. وبرغم أن هذه هي الصورة التي يرغب فيها الصعلوك إلا أنه يقر ضمنيا باستحالة تجسيدها واقعيا، فرحيل "أم عمرو" قطع أواصر هذه الإمكانية، فلا يمكن أن تكون واقعا بعد الآن، بل الواقع

[1] زيدان عبد القادر عبد الحميد: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، سنة 2002م، ص 140.
[2] طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ط 2، دار المعارف – القاهرة - مصر، سنة 1980م، ص 54 - 55.
[3] أبو زيد علي إبراهيم: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ط 2، دار المعارف – القاهرة - مصر، سنة 1983م، ص 23.

هو العكس، الواقع هو الزمن الذي يسير ضد الصعلوك وضد طموحه، إنه واقــع الرحيــل والاستبداد/ الغربة والهامشية، فمثالية أميمة منقطعة في الماضي، وربما رافقت أحلام الصبا، والحاضر شيء آخر، والمستقبل لا ينبئ بالجديد ...

2 - صورة المرأة العاذلة:

إن إطار المرأة العاذلة في تجارب الصعاليك الشعرية كشف عن لوحات فنية مهد بها هؤلاء الشعراء لنصوصهم، وجعلوا منها جسرا يمرون من خلاله إلى التعبير عن معتقـداتهم الراسخة في فلسفة الوجود، ومفاهيمهم الخاصة للأشياء والمواقف، كما مارسوا في سياق ذلك قدراتهم الإبداعية المتميزة، وكان لصدق التجربة عندهم والواقعية في أشعارهم أثر كبير فيما نلمسه من زخم نفسي وتصاعد لحدة المعاناة والانفعال الوجداني، دون أن يمنعهم ذلـك مـن اعتماد الأسلوب الحجاجي والحواري المعتمد على الحجة والبرهان من أجل تبرير سلوكاتهم وقناعاتهم التي كانت وراء لوم اللائمين.

ويستطيع المتتبع لظاهرة العذل في شعر الصعاليك أن يلاحظ أن المرأة العاذلـة فـي سياق هذه الظاهرة كانت دوما حريصة على الشاعر مشفقة عليه، ترجو له العقل وتدعوه إلى التعقل، وكانت صوت العقل الواعي أو هاجس نفس الشاعر الحذرة التـي تحـاول إحـداث التوازن في تصرفاته ...

ولكن الصعلوك غالبا ما كان يرفض الانجراف وراء إغراء هذا الصوت الأنثـوي، والـذي يحاول أن يرده عن مبادئه وأهدافه، متبعا في ذلك كل الوسائل الممكنة والمتاحة للتأثير عليه. فتارة يعتمد الحجة وتارة أخرى يستعمل الإغراء، وفي كليهما يبرز الصعلوك العاذلـة فـي صورة المرأة الضعيفة التي لا تملك تغيير قناعاته، ويظهر هو إلى جانبهـا ذلـك الفـارس المغوار الذي كرس حياته من أجل مبادئ نبيلة وأهداف سامية سـعى إلـى تحقيقهـا، فهـو صاحب رسالة في الحياة تتمثل أساسا في ضرورة طلب الغنى والعيش الكريم، مفصحا فـي سياق ذلك عن نظرة ثاقبة في فلسفة الحياة والعمل ...

"والشاعر يخالف هذا الصوت لا ازدراء (بالمرأة) العاذل وانتقاصا من شأنها، ولكـن مبالغة فيما هو فيه وإصرارا منه عليه، لأنه يرى في ذلك معنى جديدا يضاف إلى ما يفتخـر به من مكارم الأخلاق ومن القيم والخصال الحميدة، فاستعان بهذه الوسيلة غيـر المباشـرة

للتعبير عما يريد"[1]. حيث كان لزاما على الشاعر الصعلوك أن يلتمس لنفسه مخرجا ومتنفسا لما يعتمل في صدره، فاتخذ من العذل محرضا له لتسويغ وتبرير أفعاله وإبراز قيمة تلك الأفكار والمبادئ التي يحملها ومكانتها في نفسه، وقد عمد الصعلوك في ذلك إلى خلق ما يشبه الحوار بينه وبين المرأة العاذلة، ومن النصوص التي تبين ذلك "رائية" عروة بن الورد التي يقول فيها[2]:

أَقِلّي عَلَيَّ اللَومَ يا ابنةَ مُنذِرٍ وَنامي وَإِن لَم تَشتَهي النَومَ فَاسهَري
ذَريني وَنَفسي أُمَّ حَسّانَ إِنَّني بِها قَبلَ أَن لا أَملِكَ البَيعَ مُشتَري
أَحاديثَ تَبقى وَالفَتى غَيرُ خالِدٍ إِذا هُوَ أَمسى هامَةً فَوقَ صُيَّرِ
تُجاوِبُ أَحجارَ الكِناسِ وَتَشتَكي إِلى كُلِّ مَعروفٍ رَأَتهُ وَمُنكَرِ
ذَريني أُطَوِّف في البِلادِ لَعَلَّني أُخَلّيكِ أَو أُغنيكِ عَن سوءِ مَحضَري
فَإِن فازَ سَهمٌ لِلمَنِيَّةِ لَم أَكُن جَزوعاً وَهَل عَن ذاكَ مِن مُتَأَخَّرِ
وَإِن فازَ سَهمي كَفَّكُم عَن مَقاعِدٍ لَكُم خَلفَ أَدبارِ البُيوتِ وَمَنظَرِ
تَقولُ لَكَ الوَيلاتُ هَل أَنتَ تارِكٌ ضُبُوّاً بِرَجلٍ تارَةً وَبِمِنسَرِ
وَمُستَثبِتٌ في مالِكَ العامَ إِنَّني أَراكَ عَلى أَقتادِ صَرماءَ مُذكِرِ
فَجوعٌ لِأَهلِ الصالِحينَ مَزَلَّةٌ مَخوفٌ رَداها أَن تُصيبُكَ فَاحذَرِ
أَبى الخَفضَ مَن يَغشاكِ مِن ذي قَرابَةٍ وَمِن كُلِّ سَوداءِ المَعاصِمِ تَعتَري
وَمُستَهنِئٍ زَيدٌ أَبوهُ فَلا أَرى لَهُ مَدفَعاً فَاقَني حَياءَكِ وَاصبِري

ويبدأ عروة صورته بحديث مع زوجه التي تحاول أن ترده عن أسلوب حياته وطريقة تصرفه في ماله، فالزوجة هنا تتخذ من مكانتها دافعا لمحاولة ثني الصعلوك عن الاسترسال في هدر المال والمبالغة في الكرم، وعلى الرغم مما قد يبدو في البيت الأول من قهر للآخر وتسلط عليه إلا أن ملامح استقلاليته بادية، فالزوجة تقوم بلومه بقسوة وإلحاح دائم لدرجة ضجره من كثرة لومها، فيدعوها إلى النوم خلاصا من حدة لسانها.

ويظهر استعمال الزوج لعبارة "ابنة منذر" مسافة البعد بينهما فهو يناديها بانتمائها السابق لأبيها، في إشارة إلى بعدها عن أن تكون – في لحظة اللوم – منتمية إلى زوجها، وبعد ذلك

[1] علي أبو زيد: ظاهرة العذل في شعر حاتم الطائي، مجلة جامعة دمشق - المجلد 18، العدد 01، سنة 2002م، ص 86.
[2] ديوان عروة بن الورد: ص 42 – 43 - 44.

يستدرك الأمر الذي وجهه إليها بالنوم بقوله: "فإن لم تشتهي النوم فاسهري" فهو يؤكد حضور ذات المرأة واستقلالية رأيها وحريتها في اختيار ما يناسبها، فلها الحق في الاعتراض على أمره، كما أن الفعل "نامي" يبدو أقرب إلى الطلب منه إلى الأمر. وفي البيت الثاني نلمس انخفاض حدة الانفعال لدى الشاعر الذي يمر من حالة شبه الصدام مع الزوجة العاذل في البيت الأول إلى محاولة التهدئة من روعها في البيت الثاني، حيث يطلب منها بمنطق لطيف أن تتركه مع نفسه يسعى في حياته قبل أن تنال منه الموت فيعجز عن شراء المجد ببذل المال.

ولوم الزوجة – المرأة العاذلة – هنا مرده سلوك عروة في ماله، إذ كان متلافا لا يستقر المال في يده ما جعلها تخشى على مستقبلها ومستقبل أسرتها. وبالتالي فهي تسعى إلى إدخال الوجل والرهبة إلى قلبه حتى تبعده عن حدث المجازفة الذي يفضي به إلى المجهول، ويظهر ذلك ابتداء من البيت الثامن، وهي تستخدم من أجل ذلك أسلوب الترهيب والتحذير من خلال قولها: "لك الويلات" فهي تحذره وتخوفه من عواقب هذا الإسراف في الكرم والتصرف في المال الذي ما فتئ يواضب عليه الشاعر، وهي تخبره بعد ذلك بأنه وكنتيجة حتمية لتصرفاته المتهورة وغير المحسوبة سيأتي اليوم الذي لن يعود فيه سالما من غزوته، لأن كرم الصعاليك كما نعلم كان مصدره المال الذي يغنمونه من غاراتهم المتواصلة، ولذلك فإن الاستمرار في إسراف المال يعني بالضرورة الاستمرار في المخاطرة بالنفس، وليس كل مرة تسلم الجرة، فزوج عروة تبدو مشفقة عليه وهي ترى زوجها على شفا حفرة من الهلاك، وهي بدافع من اليقين الذي علمته تلح بلومها عليه عله يستمع إليها ويكف عما هو فيه.

ولكن هيهات لهذا الصعلوك المتمرد أن يقصر كلام عاذلة من عزيمته أو أن يغير من قناعته شيئا. والشاعر إذ يرفض تحقيق رغبة زوجه العاذل فهذا ليس بسبب ازدراء لشخصها أو احتقار وعدم مبالاة برأيها، وإنما الذي دعاه إلى ذلك هو قناعته التامة وإيمانه المطلق بصواب عقيدته في الحياة. والذي يدل على هذا الأمر هو سعيه الحثيث لإقناعها والتهدئة من حفيظتها عن طريق التحاور معها وإبراز الأسباب والمسوغات التي دعته إلى مثل هذا العمل، وعروة في هذا يعتبر المسألة أكبر من مجرد قضية حياة أو موت، فصعلكته تلك إنما تأخذ أبعادا فلسفية تتعلق بسر المجد والخلود.

فالشاعر "اندفع نحو الموت لأنه كره كرها شديدا الموت حتف أنفه وأحب حبا عظيما الموت قعصا بالرماح، يريد أن يشتري أحاديث المجد والبطولة الخالدة كي يكون في حياته شيء يعتز به ويفاخر بآخرة من عمره، قبل أن تدور عليه كأس المنية، وحتى تنشر هذه الأحاديث على قبره روحا وريحانا بعد أن تتخرمه يد الردى."[1]

وهو يطلب من زوجته أن تتركه وشأنه يطوف البلاد غازيا، فإما أن يفوز بما يعمل ويضحي من أجله وهو الغنى، وإما أن يموت ويصيبه سهم المنية فيقع وتطوى آخر صفحة من صفحات الغزو عنده.

"إن مفهوم صورة الجمال عند عروة يرتبط بالعمل القيم، فما دامت الحياة قادرة على تحقيق هذا العمل فهي جميلة ومطلوبة، لكنها إن عجزت عن ذلك فالموت أجمل منها بكثير، إن في مثل هذا الفهم سموا مبكرا لإدراك قيمة الوجود والعدم حقا."[2]

ويظهر البيت الحادي عشر دافعا آخر للصعلوك للاستمرار في حياته التي هو عليها، إذ نجده يوجه خطابه إلى عاذلته قائلا:

أَبى الخَفضَ مَن يَغشاكِ مِن ذي قَرابَةٍ وَمِن كُلِّ سَوداءِ المَعاصِمِ تَعتَري

فهو يصف حالة الدعة وخفض العيش التي ستؤول إليها حالتها إن هو قعد عن السعي والكسب، حيث ستسود معاصمها من شدة الجوع والبرد والاصطلاء بالنيران، وهي صورة بليغة حقا تنم عن علم عميق بآثار الفقر نابع بالتأكيد من واقع الشاعر الذي لا يرغب في استمراره أو العودة إليه.

وهو قبل ذلك يخبرها بالمنزلة الدنيئة التي ستنزل إليها لأنها لن تملك قرى ضيوفها من ذوي القرابة، فهو يسعى إلى حفظ مكانتها وحتى لا تظل في دائرة الذل وامتهان الكرامة.

إن عروة هنا يتخذ من أسلوب العذل وسيلة لينفذ منه إلى الحديث عن أبرز الصفات التي عرف بها وهي البطولة والكرم "والحق أن من الصعوبة بما كان الفصل بين الكرم والبطولة

---

[1] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف – القاهرة - مصر، دط، دت، ص 229.
[2] خالد الزواوى: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص 124.

فهما الأساس الذي قامت عليه المـــروءة، وهمـــا متلازمتـــان متلاصـــقتان لا ينفكـــان ولا ينفصلان."[1]

ومن ثم كان تركيز الشاعر على حوار العاذلة يهدف إلى نوع من تجلية المواقف والتنفـيس المضمر عن المكبوتات ومكنونات النفس، كما أنه وسيلة فعالة للفخر وتسليط الضوء علـى أهم الصفات التي يعتز ويفتخر بها أمام أقرانه، "فمحاورته للمرأة التي تظهـر خوفهـا مـن الإنفاق يؤكد كرمه، ومحاورته للمرأة التي تظهر خوفها من المخاطر يؤكد بطولتـه، وكـل محاولة من محاولات الحوار هذه تظهر صفة من صفاته وتؤكد رمزا مـن الرمـوز التـي قدمها."[2]

غير أن هذا الفخر الشخصي ومحاولة شراء أحاديث المجد والسؤدد لم يتوقـف عنـد هذه الحدود الذاتية، بل كان له أبعاد تضرب بجذورها في ذات الإنسانية جمعاء، لأن أول ما يوصف به شعر عروة هو "أنه شعر انفتاح على الإنسان بما هو إنسان فيما يتجاوز الـولاء القبلي واللون والجنس، والفقر والغنى، والعالم الشعري الذي يخلقه لنا عروة في قصائده هو عالم الاحتفاء بالإنسان، إنه عالم المشاركة الإنسانية، وقد حول حياته إلى كفاح من أجل هذه المشاركة."[3]

ويظهر ذلك جليا عندما يقرر عروة الغزو من أجل الجماعة التي استنجدت به بعدما بلغ منها الفقر والجوع مداهما، حيث ذكر ابن الأعرابي أنه: "أجذب ناس من بني عـبس فـي سـنة أصابتهم فأهلكت أموالهم وأصابهم جوع شديد وبؤس، فأتوا عروة بن الورد فجلسوا أمام بيته فلما بصروا به صرخوا وقالوا: يا أبا الصعاليك أغثنا، فرق لهم وخرج ليغزو بهم ويـصيب معاشا، فنهته امرأته عن ذلك لما تخوفت عليه من الهلاك فعصاها وخرج غازيا."[4]

وفي ذلك يقول[5]:

---

[1] المرجع السابق، ص 157.

[2] نوري حمودي القيسي: الحوار في القصيدة الجاهلية، مجلة الأقلام، العدد 09، السنة الثامنة، 1973م، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد - العراق، ص 02.

[3] أدونيس: الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي – بيروت - لبنان، ط 7، سنة 1994م، ج 1، ص 306.

[4] يوسف خليف: أوراق في الشعر ونقده، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، دط، سنة 1997م، ص 183.

[5] ديوان عروة بن الورد، ص 65 - 66.

أرى أُمَّ حَسّانَ الغَداةَ تَلومُني تُخَوِّفُني الأَعداءَ وَالنَفسُ أَخوَفُ
تَقولُ سُلَيمى لَو أَقَمتَ لَسرّنا وَلَم تَدرِ أَنّي لِلمُقامِ أُطَوِّفُ
لَعَلَّ الَّذي خَوَّفتِنا مِن أَمامِنا يُصادِفُهُ في أَهلِهِ المُتَخَلِّفُ
إِذا قُلتُ قَد جاءَ الغِنى حالَ دونَهُ أَبو صِبيَةٍ يَشكو المَفاقِرَ أَعجَفُ
لَهُ خَلَّةٌ لا يَدخُلُ الحَقُّ دونَها كَريمٌ أَصابَتهُ خُطوبٌ تُجَرِّفُ
فَإِنّي لَمُستافُ البِلادِ بِسُربَةٍ فَمُبلِغُ نَفسي عُذرَها أَو مُطَوَّفُ
رَأَيتُ بَني لُبنى عَلَيهِم غَضاضَةٌ بُيوتُهُمُ وَسطَ الحُلولِ التَكَنُّفُ
أَرى أُمَّ سِرياحٍ غَدَت في ظَعائِنٍ تَأَمَّلُ مِن شامِ العِراقِ تُطَوِّفُ

وهنا يلجأ عروة مجددا إلى الحوار والإقناع، صاحبته تريد استبقاءه إلى جانبها حبا فيه، وهي إذ ترهبه من الحرب والأعداء إنما تخشى عليه من الموت، ولكن الفارس يواجه دفوع الحبيبة العاذلة بدفوع منطقية، فالحرب التي يخوضها تسعى إلى حياة آمنة كريمة، وهو لكي يتمكن من البقاء إلى جانبها لابد له أن يطوف ويجوب الصحراء، وفي هذا كما نرى كناية عن ضرورة الالتزام بأسباب المعاش من أجل تحقيق الاستقرار والسعادة التي ترجوها الزوجة. أما مسألة الخوف من الموت فهي طرح غير وارد، لأن الموت الذي لا يسعى إليه الفرد لابد له وأن يصادفه حتى ولو ظل في أهله حبيس جدران بيته، والأعداء الذين لن يذهب إليهم لا يأمن قدومهم إليه، وكأن عروة هنا يردد بلسان زهير إذ يقول[1]:

رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَن تُصِب تُمِتهُ وَمَن تُخطِئ يُعَمَّر فَيَهرَمِ
وَمَن لا يَذُد عَن حَوضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّم وَمَن لا يَظلِمِ الناسَ يُظلَمِ

فالمصير واحد وإن اختلفت الأسباب، وما دام الأمر كذلك فلا مناص له من حياة الغزو والمخاطرة لأن نفسه أكبر من أن تنتظر الموت حد أنفها:

إِذا غامَرتَ في شَرَفٍ مَرومٍ فَلا ترضى بما دون النجوم
فَطَعمُ المَوتِ في أَمرٍ صَغيرٍ كَطَعمِ المَوتِ في أَمرٍ عَظيمِ

[1] زهير بن أبي سلمى: الديوان، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط 2، سنة 2005م، ص 70.

وبعد هذا فالفروسية عند عروة ليست "فخرا فرديا أو كبرياء ذاتية، ليست انكفاء على الذات من أجل استعادتها، وإنما هي خروج منها وامتداد في الآخرين (....) وتبعا لذلك كانت فروسية عروة فروسية عمل، وكانت أخلاقه أخلاق عمل، والغاية من العمل تغيير النظام الراهن وتغيير علاقاته."[1]

وعروة يبدع في تسليط الضوء على حجج أخرى دامغة من أجل إحلال هدف التغيير، وهو الهدف الذي لا يصرح به وإنما يبطنه خلف حواره لزوجه العاذل ومحاولة إقناعها، إنه يعلمها بناس رآهم وعرفهم في حياته وأثناء جوبه للصحراء، فهؤلاء "بنو ليلى" يغضون أبصارهم حياء من الناس بسبب حال الفقر التي تستوطن بيوتهم، فتجدها بعيدة عن بيوت الأغنياء، فهم ينزلون في نواح نائية كالفقير الذي ينزل في كنف الأشجار وكالناقة الكنوف التي تنزل أقاصي الإبل.

وإذا كانت هذه حال "بنو لبنى" فإن "أم سرباح" غدت في ظعائن تطوف وتجوب أراض بعيدة من شام وعراق علها تصيب رزقها وتقر عينها بعيش كريم.

وتبدو نزعة الشاعر الإنسانية وقد رق لحال هؤلاء، ويبدو عمله من هذا المنطلق عملا إنسانيا، لأنه يحمل بين طياته محاولة جادة لتغيير هذا النظام الجائر، فتغييره حتما سيؤدي إلى نوع من العدالة والتوازن الاجتماعي والمشاركة الفعلية للإنسان اتجاه أخيه الإنسان. إن الشاعر الصعلوك "لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصورة لذاتها، ولكن ليعبر من خلالها عن حاجاته وكوامنه ومواقفه ونظرته إلى الحياة بكل ما فيها ..."[2]

أما صورة العاذلة عند تأبط شرا فقد جاءت مغايرة لما درجت عليه العادة عند بقية الشعراء الصعاليك، وذلك أن خطاب العذل عنده تميز بتداخل بين الصوت الأنثوي والذكوري، وهو يبدأ صورته موجها خطابه للعاذلة الرجل لا المرأة، حيث يقول[3]:

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، ج 1، ص 307.
[2] خالد الزواوى: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص 11.
[3] ديوان تأبط شرا، ص 43.

بـــل مَـــن لعَذالَـــةٍ خَذّالَـــةٍ أَشِـــبٍ   حَرَّقَ بِـــاللَومِ جِلـــدي أَيَّ تِحـــراقِ
يَقولُ أَهلَكتَ مالاً لَـــو قَنِعـــتَ بِـــهِ   مِن ثَوبِ صِدقٍ وَمِن بَزٍّ وَأَعـــلاقِ
عاذِلَتي إِنَّ بَعـــضَ اللَـــومِ مَعنَفَـــةٌ   وَهَـــل مَتـــاعٌ وَإِن أَبقَيتُـــهُ بـــاقِ
إِنّي زَعيمٌ لَئِن لَم تَترُكـــي عـــذَلي   أَن يَسأَلَ الحَيَّ عَنّـــي أَهـــلَ آفـــاقِ

وتبرز نقطة الاختلاف الأولى عند تأبط شرا في اتخاذه صوتا ذكوريا لعاذلته، ذلك أنه ربمـــا أحس بحاجة إلى تعليلات منطقية عقلية لتصرفاته بعيدا عن الوجدانية والعاطفية التي عرفت عن خطاب المرأة. "ولذا كان أجدى بهذه العاذلة اتخاذ أسلوب جديد يستند إلى منطق العقـــل ذي الصيغة الفحولية المنسجمة مع عالم الصعلوك، أملا في إرجاع هذا الصعلوك الثائر إلى منظومة القيم والأعراف السائدة."[1]

والعاذلة هنا تلوم الصعلوك لا لخروجه مخاطرا بنفسه في الآفاق الرهيبة، ولكن لومهـــا لـــه يعود بسبب إفراطه في الكرم والجود، مما سينعكس سلبا على حالتها لأنه سيجلب لها الفقـــر والعيشة الضنكى.

ويبدأ تأبط شرا صورته بإبداء الضجر والتذمر لكثرة العذل والاعتراض على ســـلوكه في الجود لدرجة حرق جلده، وأي حرق؟ وهذا ما يؤكده تكرار الألفاظ الدالة علـــى العـــذل (عذالة، اللوم، عاذلتي، اللوم، عذلي)، وإنها الفكرة نفسها عند العاذلة التي تقوم بتزيين البخل والإمساك بالمال، ولكن موقف الشاعر لا يرضى بهذا التقريع ويراه عنفا، فهذه الأمـــوال لا يمكن أن يكتب لها الخلود حتى ولو حافظ عليها وثمرها، ويهدد الشاعر إن لم يتوقف العـــذل بالرحيل في الآفاق بحيث لا يعرف عنه أهل المعرفة شيئا، وهذا رد كما هو واضح يختلـــف عن ردود الشعراء الآخرين على العاذلة الذين كانوا يطالبونها بالتخفيف أو التقليل أو التمهل أو يعلنون عصيانهم، ولا شك إن موقف تأبط شرا هذا ينسجم ورؤية الصعاليك إلى طبيعـــة العلاقة مع الجماعة، فإذا كانت استجابة الفرد داخل القبيلة للعاذل – الذي يمثل قيمها – عادة هي مجرد الإصغاء إليه، فإنها لدى تأبط شرا اتخذت شكل الانفصام الكلي والرحيـــل. وهنـــا يبدو ذلك "التداخل المقصود الذي يقرن فيه الشاعر بين عالم المرأة وعالم الصعلكة في سبيل

[1] يوسف محمود عليمات: صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 14، صيف 2007م، البحرين، ص 250.

التعويض النفسي، إنه الفرار منها إلى عالم الرفاق كما كانت إشكالية الفرار من القبيلة إلى الطائفة، أو رفض القبيلة إلى القوم أو الحي، ولكنه الفرار المؤقت الذي لا يستقيم الموقف إلا من خلال إعادة النظر في طبيعة العلاقة الحتمية بعالم المرأة، حين تتحول من فتاة الشاعر القبلي صاحبة الطلل التقليدي إلى الزوجة صاحبة الصعلوك الفارس."[1]

وإذا كان الشعراء الصعاليك في النصوص السابقة قد وجهوا الخطاب صريحا إلى العاذلة من خلال ذكر إحدى ألفاظ العذل المعروفة، فبين النص أنه في معرض رد عليها، فإن هناك صورة أخرى لهذا العذل (المقدر أو الخفي) "وهو الذي لا يصرح فيه الشاعر بلفظ من ألفاظ العاذل، بل يقدر في الأبيات أنها رد على (عاذل) مقدر، لأنها جاءت على الأسلوب ذاته في إنشاء ما يشبه الحوار، وربما صرح الشاعر باسم المرأة وخاطبها دون أن يشير إلى أنها عاذلة، ولكن مضمون الأبيات يبوح بأنها عاذلة لائمة، وأنه يرد على ما سمع من عذلها، ويحاول إقناعها بصحة ما هو عليه."[2]
ومن النصوص التي جاءت وفق هذا النوع قول أبي خراش[3]:

لَعَمري لَقَد راعَت أُمَيمَةَ طَلعَتي	وَإِنَّ ثَوائي عِندَها لَقَليلُ
تَقولُ أَراهُ بَعدَ عُروَةَ لاهِياً	وَذَلِكَ رُزءٌ لَو عَلِمتِ جَليلُ
وَلا تَحسَبي أَنّي تَناسَيتُ عَهدَهُ	وَلَكِنَّ صَبري يا أُمَيمَ جَميلُ
أَلَم تَعلَمي أَن قَد تَفَرَّقَ قَبلَنا	خَليلا صَفاءٍ مالِكٌ وَعَقيلُ
أَبى الصَبرَ أَنّي لا يَزالُ يَهيجُني	مَبيتٌ لَنا فيما خَلا وَمَقيلُ

وتبدو عاذلة أبي خراش من خلال هذا النص متخذة أقوى صور العذل حدة، ولربما كان لدافع العذل وسياقه أثر في ذلك، فالأمر خطير يستوجب هذه الحدة، إنها مسألة شرف وكبرياء وأنفة، فالأمر يتعلق بالثأر، ومعروف عن العرب أن الأصل في القتل عندهم القصاص "ولا يستقر لأهل القتيل قرار إلا بعد الأخذ بثأر القتيل، وقد يتركون الخمر والطيبات ولا يقربون النساء طيلة طلبهم للثأر، وقد يلبسون ألبسة الحزن ويجزون شعورهم،

[1] يوسف خليف: أوراق في الشعر ونقده، ص 184.
[2] علي أبو زيد: ظاهرة العذل في شعر حاتم الطائي، ص 84.
[3] ديوان الهذليين: القسم الثاني، ص 116 - 117.

ولا يأكلون لحما ولا يميلون إلى ضحك أو سماع دعابة ولا إلى استراحة، حتى ينالوا منالهم من الأخذ بثأر القتيل."[1]

ومن هنا كان منطلق اللوم والعتاب عند أميمة عاذلة الشاعر، و"أميمة" هذه هي زوج "عـروة بن مرة" وقد دخلت يوما على أبي خراش وهو يلاعب ابنه فقالت له: يا أبا خراش تناسـيت عروة وتركت الطلب بثأره ولهوت مع ابنك، أما والله لو كنت المقتول ما غفل عنك، ولطلب قاتلك حتى يقتله، فبكى أبو خراش ..."[2]

ويصور أبو خراش "أميمة" وقد ارتاعت واضطربت لما رأت الشاعر، وهو تعبير حسي بليغ يصور سخطها عليه وانفعالها الحاد اتجاهه، حيث لم تتحمل رؤيته يلهو ويداعب ولده فيمـا ثأر أخيه معلق ينتظر من يأخذ بحقه، وهي ترى أنه كان من الأحرى به أن يذهب في طلـب ثأر عروة بدل أن يضيع وقته في اللعب مع أولاده الصغار، فقد رأت فيه التقاعس والتهـاون عن ذلك ...

إن هذا الموقف العدائي الغاضب من عاذلة الشاعر لهو من المواقف القليلة التي سجلناها في هذا الاتجاه، حيث إنه من المعروف عموما في أشعار العذل الجاهلية أن المرأة العاذلة علـى الرغم من اللوم والعتاب الذي تثقل به مسامع الشاعر إلا أنها تظل محبة حريـصة مـشفقة عليه. ولكن الأمر بالنسبة لأبي خراش يختلف كون العاذلة هذه المرة ليست زوج أو حبيبـة الشاعر بل هي شخص غريب نوعا ما، وعلى هذا الأساس اختلف أسلوب عذلها وطريقتـه فاختلفت الصورة عن سابقاتها.

وإذا كانت هذه حال أبي خراش، فإن الأمر عند عمرو ابن براق يبدو أقل حدة وتعقيد، فعاذلته تلومه على كثرة تعرضه للمخاطر وتدعوه إلى المقام في هدوء إلى جانبها، ويـصور الشاعر ذلك قائلا[3]:

تقول سـليمى لا تعـرض لتلفـة — وليلك عن ليـل الـصعاليك نـائم
وكيف ينام الليل مـن جـل مالـه — حسام كلون الملح أبـيض صـارم

[1] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 4، ص 400.
[2] ديوان الهذليين: القسم الثاني، ص 116.
[3] أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، ج 21، ص 198 - 199.

ألم تعلمـــي أن الــصعاليك نــومهم قليـــل إذا نـــام الــدثور المـــسالم

إن هذا النص يصطنع معضلة مجازية أو واقعية، تبدو المرأة من شرفتها سببا فـــي تعكيـــر شجاعة الفارس وإقدامه، فهي هنا تمثل صوتا خاصا يحاول أن يكبح جماح الصعلوك خوفـــا عليه من الموت المرتقب كلما آن له أن يخرج غازيا، غير أن الصعلوك يرفض نـــصيحتها في رفق وأدب، فإذا كانت ترى أن ليله يتميز عن ليل الصعاليك بأنه ليـــل هـــادئ يحيطـــه السكون، فإنه يفند ادعاءها هذا ويخبرها بأن هذا السكون وهذا النوم ما يلبث إلا برهة حتـــى يعود إلى الاضطراب والحركة:

ألم تعلمـــي أن الــصعاليك نــومهم قليـــل إذا نـــام الــدثور المـــسالم

وكيف تقر عين هذا الصعلوك وهو لا يملك من حطام هذه الدنيا غير سيف اعتـــاد خـــوض غمار الحروب، فهو وسيلته في طلب الرزق، وهو بعد ذلك قدره المحتوم فلا مفر له منه.

أما عروة بن الورد فهو لن يبتعد كثيرا عن موقف رفيقه في الـــصعلكة، وسيـــضعنا تقريبا أمام نفس الإشكالية وذلك في نص آخر يقول فيه[1]:

تقول ألا أقصر من الغزو واشـــتكى لها القول طرف أحور العين دامـــع
سأغنيك عن رجع المـــلام بمزمـــع من الأمر لا يغشو عليه المطـــاوع
لبوس ثياب الموت حتى إلى الـــذي يـــوائم إمـــا ســـائم أو مـــصارع

وهنا تحاول المرأة العاذلة استخدام وسيلة أخرى لثني الصعلوك عن رحلة الغزو والتـــشرد، فإن كانت امرأة بن براق تحتال القول احتيالا محاولة لإبعاد الصعلوك عن عالمـــه وإحـــداث القطيعة بينهما، فإن امرأة عروة تتخذ حيلة أخرى لتحقيق نفس الغرض، مـــستغلة عناصـــر جمالها وأنوثتها، وهي في ذلك تلعب على وتر المشاعر والأحاسيس لكي تؤثر في الـــشاعر، فهنا شكوى تتبعها دموع من عيون حور رائعة الجمال، وفي هذا تعلق وهيام، وكل ما تبتغيه

[1] ديوان عروة بن الورد، ص 61.

الزوجة هو الاستقرار لزوجها والحياة الهادئة الهانئة البعيدة عن قساوة الغزو وخطر الليل والصحراء، وإن لم يكن من أجله فمن أجلها هي.
ولكن الصعلوك يجيب بمنطق قوي يتخذ من فلسفة العمل شعارا له، ويرفع راية الرفض والتمرد والتحدي، فهو لن يدخل في متاهات الجدال العقيم معها، وإنما سيرد عليها ويلقي إليها جوابه عن طريق العمل، فهو لن يتوانى عن الثبات في قراره والمضي في تنفيذه، وهو يخبرها أنه قرر تحدي الموت وجعله نصب عينيه في سبيل غرضه، حتى آخر رمق في حياته ...

ومن حلال ما سبق من نصوص يتضح جليا أن الشاعر الصعلوك اعتمد في رسم صورة العاذلة على تقنية الحوار والإقناع، وهو إذ يستمع إليها ويتلو بواعث لومها إياه، ثم ينزع إلى محاورتها ومحاولة إقناعها بصواب رأيه عن طريق مقارعة الحجة بالحجة، فهو إنما يقر بكفاءة هذه المرأة ورجاحة عقلها ومقدرتها على التعامل مع المواقف وتفسيرها بنفس حكمة وحنكة الرجل، فهو ينزل هذه المرأة منزلة العاقل الخبير المدبر، ويلتمس لها منزلة حميدة من خلال وضعها في المركز الذي يؤهلها "للمشاركة الفعلية لحياة الرجل وضمان المستقبل الذي ترسمه من خلال تصرف الرجل الذي لا يرضيها في بعض الأحيان، وهذه الصورة تكشف عن قيمة المرأة ودورها في التوجيه السلوكي للرجل."[1]

ولكن هذه المشاركة لا تتجاوز حدود الإصغاء لخطاب تلك العاذلة بالنسبة للشاعر الصعلوك دون أن تحدث استجابة أو تغييرا في نهج حياته، وربما كان للذات الثائرة والطبيعة المتمردة التي عرف بها أثرا في تحديد موقفه المتميز اتجاه عالم المرأة بعامة والمرأة العاذلة بوجه خاص، وربما لأنه رأى فيها أو سمع بداخلها صوت القبيلة التي خرج عليها، صوتها وهي تحاول أن تكبح جماحه وتعطل طاقاته، وتدعوه إلى الرجوع ثانية إلى كنفها والرضى بما تعرضه عليه، فصوت العاذلة ربما مثل صوت المجتمع الذي يحاول إعادة الشاعر المتمرد إلى النسق الجمعي بما ينطوي عليه من أعراف ومبادئ ومحرمات.[2]

[1] نوري حمودي القيسي: الحوار في القصيدة الجاهلية، ص 5.
[2] يوسف محمود عليمات: صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 244.

ولكن حوار العاذلة أيضا قد يكون مختلقا غير واقعي، فشخصية هــذه المــرأة مختفيــة ويصعب تحديد ملامحها، فهي تكتفي بإلقاء اللوم في مقدمة القصيدة وهنا يتوقف دورها، ونادرا ما نجد لها حضورا بعد ذلك، ومعنى ذلك أن الشاعر ربما اتخذ من المرأة العاذل "ذريعة لينقــل الحوار الداخلي القائم في نفسه بين الطمع بالمال واقتفاء أثر الآخرين، وبين التمرد والتوسل به للخير والمحبة"[1]، فالصعلوك يخاطب عاذلته ظاهرا ولكنه يضمر حديثا يجري بينه وبين نفــسه في فهم معنى الحياة وأشيائها، "وكأنه يحتال القول احتيالا من خلال اختلاق هذا الحوار الضمني المتوهم بينه وبين المرأة، ولعل ما في طبيعة المرأة من حرص وإشفاق وخوف يعينه على ذلك، وإن كان افتراض وجود العاذلة والعذل أمرا صحيحا."[2]

[1] علي أبو زيد: ظاهرة العذل في شعر حاتم الطائي، ص 85.
[2] المرجع نفسه، ص 92.

3 - صورة المرأة العفيفة:

لطالما شكلت صور المرأة الخلقية والنفسية وبخاصة منها ما تعلق بخفرها وبعفتها مقابلا موضوعيا في مواجهة تلك النزعة الحسية في تصوير المرأة لدى الشعراء الجاهليين. فالشاعر الجاهلي نظر إلى المرأة نظرة حسية فراح يصف كل ما تقع عليه عيناه من أجزاء جسدها وصف المعجب المفتون، وحسبنا أن نقرأ هذه الأبيات لعمرو بن كلثوم لترسخ في أذهاننا هذه النظرة[1]:

تُرِيكَ إذا دَخَلْتَ عَلى خَلاءٍ وَقَدْ أَمِنَتْ عُيونَ الكاشِحينا
ذِراعَي عَيطَلٍ أَدماءَ بِكرٍ هِجانِ اللَونِ لَم تَقرَأ جَنينا
وَثَدياً مِثلَ حُقِّ العاجِ رَخصاً حَصاناً مِن أَكُفِّ اللامِسينا
وَمَتنَي لَدنَةٍ سَمَقَت وَطالَت رَوادِفُها تَنوءُ بِما وَلينا
وَمَأكَمَةً يَضيقُ البابُ عَنها وَكَشحاً قَد جُنِنتُ بِهِ جُنونا

وقد شكل الحديث عن المرأة مجال تفاخر بين الشعراء الجاهليين، فلم يكن هدفهم الحديث عن تجاربهم وعلاقاتهم ووصف أفراحهم ومآسيهم، بقدر ما كان التباهي بتلك العلاقات من جهة أو تقليد النماذج الفنية النمطية كما نجده في المقدمات الطللية من جهة أخرى، أي أن أغلب ما وصل إلينا لم يكن يمثل تجارب صادقة أو قصصا واقعية.[2] ومن ثم فقد تناول الشعراء موضوع المرأة من باب كل ممنوع مرغوب، إما تفاخرا وإما تقليدا، وقد تجاوزوا في ذلك كل الحدود وتحدوا كل الظروف:

تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا علي حراصا لو يسرون مقتلي[3]

[1] الشنقيطي أحمد بن الأمين: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتاب العربي- بيروت - لبنان، سنة 2005، ص 89.
[2] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر - القاهرة، دط، دت، ص 193.
[3] امرؤ القيس: الديوان، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط 2، سنة 2004م، ص 36.

ورغم وجود ضوابط كان يفرضها العرف في القبيلة الجاهلية، إلا أن هذا لا ينفي قولنا إن هذه الأخيرة لم تعرف نظام الفصل بين الجنسين، بل كانت العلاقة بين الرجال والنساء طبيعية، لا تخضع لتلك القيود الثقيلة التي فرضتها بعض المجتمعات في ذلك العهد.[1] "وقد عرف عن المرأة آنذاك أنها كانت تمتلك حريتها وتمتلك المال وتتصرف فيه كيفما تشاء"[2]، "بل عرف أن النساء كن يرتدن سوق عكاظ على اختلاف مقاماتهن ويبعن ويشترين، ويدخلن في منافسات أدبية مع الرجال ومساجلات شعر مع الشعراء منهم."[3] ووصل بها الأمر إلى حد مشاركتهم معاركهم وحروبهم وحضورها ساحات القتال جنبا إلى جنب مع الرجل.

ولعل لهذه الحرية النسبية التي تمتعت بها المرأة الجاهلية دورا في إيثار بعض الشعراء الحديث عن عفة حبيباتهم، كون تلك المرأة إنما تنبع عفتها من سمو أخلاقها وقناعة تامة في قرارة نفسها تدعوها إلى التعفف والتطهر، فعلى الرغم من أنه بمقدورها أن تفعل ما تشاء، نجدها تترفع عن كل ما يمكن أن يسيء لها أو يضر بسمعة رجال بيتها.

وإذا كانت المقدمات والقصائد الغزلية لدى الشعراء الجاهليين يمكن أن نقول عنها إنها "مشتركة ومكرورة لا تكشف عن حب صادق بقدر ما تكشف عن مهارة فنية في نحت تمثال ينظر لروعة دقته المارة في تفصيل موح للأعضاء من مثل العينين والأسنان والجيد ..."[4]، فإن التجربة الفنية لدى الشعراء الصعاليك جاءت على خلاف ذلك تماما، إذ تميزت بالواقعية والصدق في نقل التجربة، وفي هذا المعنى يقول يوسف خليف: "والمظهر الثاني لهذه الواقعية صدق النقل من الحياة، ومطابقة الصورة للأصل، بحيث لا يشعر الناظر في شعر الصعاليك باختلاف بين الصورة الشعرية وأصلها في الحياة، أو بين ما يراه في شعرهم وما يشاهده في الحياة، حتى ليخيل إليه أنه أمام مجموعة من الصور الفوتوغرافية."[5]

---

[1] كيال باسمة: تطور المرأة عبر التاريخ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، دط، سنة 1981م، ص 53.
[2] مروة محمد رضا: الصعاليك في العصر الجاهلي، أخبارهم وأشعارهم، ص 18.
[3] ليلى صباغ: المرأة في التاريخ العربي، ص 255.
[4] خالد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية - مصر، ط 1، سنة 2000م، ص 126.
[5] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 277.

وإذا كانت الثروة لها دورها في حياة هؤلاء المعدمين لتحقيق الذات، فقد كان للمـرأة أيضا دورها في حياتهم على نفس الطريق، فهم يريدون أن يعيشوا تجربة الأسرة، ولـم لا؟ ونحن أمام غرباء يبحثون عند المرأة عن مخرج مما هم فيه من عزلة فرضتها معايير هـذا المجتمع الظالم التي خلت من كل جانب إنساني، فعند المرأة ربما يجدون الحب في غربتهم، وحيث يجتمع المحبان يختفي الشعور بالعزلة والانقسام وتكتسب الحياة خـصوبة وامـتلاء، فالصفة الأساسية للحب تتألف من كشف شخصية فريدة أخرى، وكشف تلك الحقيقة وهي أن الشخصية لا تنمو إلا في علاقتها بشخصية أخرى ...[1]

"والواقع أن الحب إنما يتجاوب مع الترقي النفسي للموجود البشري من حيث إن هذا الموجود هو في حاجة إلى أن يحب وأن يحب، أي أنه في حاجة إلى موجود بشري آخر ... والدلالة الحيوية للحب هي التحرر من العزلة النفسية ..."[2]

فالصعلوك وجد في المرأة مخرجا من عزلته النفسية والاجتماعية، أو فلنقل بـديلا نـسبيا أو تعويضا جزئيا عما فقده من استقرار بخروجه عن القبيلة، فكان يهرب من همومه إلى المرأة يجد عندها الراحة والسكينة، فجاءت صوره عن المرأة معبرة عـن أعماقـه، كاشـفة عـن مكنوناته النفسية، مجسدة إلى حد بعيد مبادئه وتطلعاته.

ولا يجد شاعر مثل تأبط شرا حرجا في أن يطلب المرأة على طريقة القبليـين فيقـوم بخطبتها، ثم يبرر رفضها إياه بموقف القبيلة التي عارضت زواجها من رجل صعلوك، وهذا وإن دل على شيء إنما يدل على احترامه لهذه المرأة رغم رفضها الزواج منه، لأن الواقـع يقول إن القبيلة هي التي رفضت وليست المرأة المخطوبة في حد ذاتها، يقول[3]:

وقالـوا لهـا لا تنكحيـه فإنـه　　　لأول نـصل أن يلاقـي مجمعـا
فلم ترى من رأي فتـيلا وحـاذرت　　　تأيمها من لابـس الليـل أروعـا

---

[1] زيدان عبد القادر عبد الحميد: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 119.
[2] يوسف حسني عبد الجليل: المرأة عند شعراء صدر الإسلام، ط 1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة - مصر، سنة 1998م، ص 9.
[3] ديوان تأبط شرا: ص 34.

وهنا يقع إبراز صورة المرأة المخطوبة وكأنها تملك رأيها "فلم تر من رأي" وتمثل موقفا محايدا ما بينه وبين القبيلة، ولعل ذلك يعزي الصعلوك إذ يحاول أن يثبت أن الرفض لم يقع من جهة المرأة بل من جهة القبيلة. والحق أن ذلك سواء، فالمرأة ليست إلا القبيلة فهما وجهان لعملة واحدة، فالمرأة لا تملك أن تعصي رأي القبيلة وتجازف مع رجل كالصعلوك حياته في خطر دائم ونعيه على شفاه الناس يكادون يلفظونه من شدة ما يلاقيه من الأخطار والمصاعب والأعداء.

إن هذا الرفض الأنثوي الذي يعكس كما أسلفنا رفضا قبليا، لطالما عانى منه الصعلوك – إلا في الحالات النادرة – في حياته حيث استعاض عنه بالسلب والسبي مرغما، وليس بدافع من طباعه الشريرة، وفي هذا المعنى يقول تأبط شرا[1]:

ولا أتمنى الشر والشر تاركي ولكن متى أحمل على الشر أركب

وعلى الرغم من هذا كله فإن الشاعر الصعلوك لم يتخل قط عن مبادئه التي طبعت حياته المضطربة، وفي وسط كل هذه الفوضى يطالعنا الصعاليك بأخلاق عالية وثوابت إنسانية رفيعة، وخاصة ما تعلق منها بالعفة في خلقهم الاجتماعي كما يبدو ذلك واضحا في أشعارهم، فقد سمت إلى درجة من النبل "لا نظن أن شعرا صور خلقا أو نبلا أسمى منها، وليس شعرهم وحده هو الذي يصور هذه المثالية الرفيعة في أخلاقهم، فأخبارهم أيضا لا تعارض هذا ولا تنفيه، بل تؤيده وتؤكده ..."[2]، "فإن أخبار عروة مع نسائه السبايا تدل على احترام متغلغل في نفسه للمرأة، ورواة الأدب العربي يصفونه بأنه كان لا يمس النساء."[3]

وقد جسد عروة هذه الأخلاق في شعره وهو القائل[4]:

وإن جارتي ألوت رياح ببيتها تغافلت حتى يستر البيت جانبه

[1] المصدر السابق: ص 20.
[2] عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 337 - 338.
[3] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 324.
[4] ديوان عروة بن الورد: ص 29.

ففي هذا البيت يصف عروة عفة نفسه وحفاظه على جارته إذا طرحت الريح خباءها أو كشفت جانبا منه، فهو يعف عن النظر إليها حتى تتوارى عن ناظريه.

ولا يذهب شاعر صعلوك آخر وهو مالك بن حريم بعيدا عن هذا المعنى عندما يصف صون جارته وعدم سماحه بأن يفحش عليها كما يفعل قوم آخرون، وذلك في معرض ذكر جملة من مناقبه، إذ يقول[1]:

فَإن يَكُ شابَ الرَأسُ مِنّي فَإِنَّني — أَبيتُ عَلى نَفسي مَناقِبَ أَربَعا
فَواحِدَةٌ أَن لا أَبيتَ بِغِرَّةٍ — إِذا ما سَوامُ الحَيِّ حَولي تَضَوَّعا
وَثانِيَةٌ أَن لا أُصَمِّتُ كَلبَنا — إِذا نَزَلَ الأَضيافُ حِرصاً لِنودَعا
وَثالِثَةٌ أَن لا تُقَذَّعَ جارَتي — إِذا كانَ جارُ القَومِ فيهِم مُقَذَّعا*

ويعد الغزل أكبر عون للشاعر في تناول صورة المرأة ولا سيما النفسية منها، مبينا منهاج سلوكها وحياتها، حركاتها وسكناتها، مصورا الحرقة والأسى، والنعيم والسعادة عند الشاعر وعند المحبوبة، "وأما عن الغزل بصفة عامة عند الصعاليك، فالواقع أنه من الهضم لحق الصعاليك أن يوصف غزل قط بأنه أعف من غزل الصعاليك، ولئن كان غزل بني عذرة اشتهر بالعفة، فإن غزل الصعاليك كان أسبق وأعف."[2]

ومن المعروف أن الغريزة الجنسية أقوى غريزة في الإنسان لأنها تهدف إلى بقاء النوع، حتى ذهب بعض علماء النفس إلى أنها هي التي تتحكم في كل حركات الإنسان وسكناته وشتى أحواله. ومن هنا يتجه الشاعر مدفوعا بفعل هذه الغريزة الإنسانية إلى وصف جسد المرأة مسلطا الضوء على مواطن الأنوثة فيها، متجاوزا بذلك حدود اللياقة إلى بذاءة الألفاظ وفحشها، وهو ما نجده عند بعض فحول شعراء العصر الجاهلي كامرئ القيس وطرفة والأعشى وغيرهم.

---

[1] طريفي، محمد نبيل: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، سنة 2004م، ج 2، ص 129 - 130.
* مقذع: يفحش له.
[2] عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 338.

في حين نجد أن "غزل الصعاليك يسمو عن ذلك كله فلا يعرض قط لعورة، ولا يشير قط إلى موضع أنوثة أو عفة، ولا يشف قط عن تهافت أو جموح، بل على العكس نلمس فيه تعمد الحديث عن العفة سواء في خلق المرأة المتغزل بها، أو في خلق الشاعر نفسه."[1]

بل نجد شخصا كالسليك يضع لنفسه هذا الشعار الذي ينبئ عن العفة المترفعة باحتقاره لغير "النوار" وهي المرأة النفور من الريبة فيقول[2]:

يعاف وصال ذات البذل قلبي ويتبع الممنعة النوارا

فالشاعر هنا يكشف لنا عن نوع المرأة التي تستهوي نفسه وتميل إليها جوارحه، فهي امرأة شريفة أبية، تنفر من الشر والقبيح، وتتمنع عن إتيان الفاحشة، فلا ترضخ لمطامع الرجال فيها.

وفي المقابل نجده يصرح برفضه للمرأة السهلة السريعة إلى بذل نفسها، فقلبه يأبى وصالها بل ويترفع عن ذلك احتقارا لها، لأن التي تقدم جسدها عن طيب نفس ليست هي المرأة التي ترضي غريزة الشاعر وطموحه.

إن هذه التقابلية التي أقامها الشاعر بين المرأة ذات البذل وبين الممتنعة النوار، إنما تعكس بصدق فكره ومبادئه وطباعه، "لأن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته، لقد وجدا بها ولم يوجدا من خلالها."[3]

وإن كان السليك قد اتخذ لنفسه هذا الشعار، أو أبرز صورة المرأة التي يتبعها ويهفو إليها فؤاده على هذه الشاكلة، فإنه سار في نفس الطريق عندما أبدى إعجابه بـ "فكيهة"، وهي المرأة العوارية (من بني عوار) التي أجارته من بني قومها عندما دخل إلى بيتها هربا منهم إذ هموا بقتله، فيقول في أبيات سابقة للبيت الذي أسلفنا ذكره[4]:

---

[1] المرجع السابق: ص 338.
[2] ديوان السليك بن السلكة، ص 75.
[3] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، دط، سنة 1981م، ص 33.
[4] ديوان السليك بن السلكة: ص 74.

لعمـــر أبيـــك والأنبـــــاء تنمـــي لنعم الجـــار أخـــت بنـــي عـــوارا
من الخفـــرات لـــم تفـــضح أباهـــا ولـــــم ترفـــع لإخوتهـــا شـــنارا

ففي هذه الأبيات يصور الشاعر الصعلوك المرأة التي أجارته خفرة شديدة الحيـــاء، فبـــرغم إبائها واتخاذها موقفا رجوليا صريحا بأن امتشقت السيف في وجه من قدموا لقتل الصعلوك، ثم نادت إخوتها لينتصروا لها وله، فهي ليست امرأة مسترجلة خشنة الطباع كما قد يتبـــادر إلى أذهاننا، بل على العكس من ذلك تماما فالصعلوك يدفع عنها هذا الاعتقـــاد، فيـــصورها امرأة حيية تجمع العفة إلى الإباء والمنعة إلى الحياء، فإذا كانت تجير الرجال فهذا لا يعنـــي تخليها عن فضائل النساء.

زد على ذلك فهي لم تكن يوما سببا في فضح أبيها، أو جلب العار إلى إخوتها بتصرف شائن يمس سمعتهم، فلم يعرف عنها غير خفرها وحيائها وعفتها.

إن هذه الصورة التي يضعها السليك بين أيدينا لأخت بني عوار تبرز عفتها وصيانة نفـــسها مقرونة بصيانة سمعة أبيها وإخوتها، لأن عار المرأة إذا علم لا محالة سيلحق بأقرب الرجال إليها، وهي نقطة الضعف التي طالما عانى منها الرجل الجاهلي، وحرص كل الحرص على صيانة نسائه وذلك صيانة لنفسه وحفظا لمكانته الاجتماعية ومظهره أمام الناس.

ولكن ما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو مبالغة السليك في وصف هذه المرأة لدرجـــة التغزل بها وهو ما لا يليق في هكذا مقام، وقد تطرق "سعدي الضناوي" لهذه النقطـــة وبـــرر الموقف بقوله: "والسبب في رأينا أن وصفه لها بالنجدة وهي من صفة الرجال، قد ينفي عنها مظاهر الأنوثة، فهو يحاول أن يثبت لها هذه المظاهر ليرضي المرأة فيها."[1]

ولكني لا أرى ما ذهب إليه "سعدي الضناوي" صوابا لأنه يركز فقط على محاولـــة الـــسليك إرضاء "فكيهة" متجاهلا موقف إخوتها الذين لولاهم لما نجا من القتل المؤكد، فكان الأحـــرى به أن يتجنب خدش مشاعرهم أو على الأقل الثناء على موقفهم من الأمر، خاصة وأن السليك استرسل في وصف أجزاء من جسد "فكيهة" وذلك في قوله[2]:

كـــأن مـــجـــامـــع الأرداف منهـــا نقـــى، درجت عليـــه الريـــح هارا

[1] المصدر السابق، ص 75.
[2] المصدر نفسه، ص 74.

وأنا أرجح في هذا الصدد أن يكون إعجابه بهذه المرأة هو السبب الذي دفعه إلى التغزل بها، ولما لا محاولة منه للظفر بها زوجة أو حبيبة.

وبالانتقال إلى نص صعلوكي آخر هو للشاعر الصعلوك الشنفرى، نجد أنه يرمي في نفس الاتجاه الذي رمى إليه السليك ابن السلكة حين تغنى بعفة المرأة ووقارها وحيائها، وهو في ذلك يقدم لها أرقى مراتب الجمال المعنوي، وهي الأبيات التي يقول فيها[1]:

لَقَد أَعجَبَتني لا سَقوطاً قِناعُها إذا ما مَشَت وَلا بِذات تَلَفُّتِ
تَبيتُ بُعَيدَ النَومِ تُهدي غَبوقَها لِجارَتِها إذا الهَدِيَّةُ قَلَّتِ
تَحُلُّ بِمَنجاةٍ مِنَ اللَومِ بَيتَها إذا ما بُيوتٌ بِالمَذَمَّةِ حُلَّتِ
كَأَنَّ لَها في الأَرضِ نِسياً تَقُصُّهُ عَلى أَمِّها وَإِن تُكَلِّمكَ تَبلَتِ
أُمَيمَةُ لا يُخزى نَثاها حَليلَها إذا ذُكِرَ النِسوانُ عَفَّت وَجَلَّتِ
إِذا هُوَ أَمسى آبَ قُرَّةَ عَينِهِ مَآبَ السَعيدِ لَم يَسَل أَينَ ظَلَّتِ

إن الشنفرى في هذه الأبيات لا ينظر إلى المرأة على أنها جسد بض يثير الشهوات ويلهب الغرائز، بل هي ذات إنسانية تسمو بقدر ما تمثله من قيم وأخلاق، وقد استحقت هذه الأبيات بحق أن يقول عنها الأصمعي: "هذه الأبيات أحسن ما قيل في خفر النساء وعفتهن."[2] "فصاحبته وقور، خجول، لا يسقط قناعها في أثناء سيرها ولا تلتفت حولها، وهي كريمة مؤثرة تؤثر جارتها بغبوق اللبن، وقد حصنت بيتها عن كل لوم أو ذم يلحقها."[3]
ثم انظر إلى تلك الصورة الرائعة الفريدة التي يوردها لهذه المرأة، فمن فرط حياءها وعفتها أثناء سيرها تبدو مثل شخص قد سقط منه شيء على الأرض ولا يدري أين هو، فهي لا ترفع رأسها ولا تلتفت يمنة ويسرة، وفوق ذلك كله فهي تنقطع أثناء كلامها ولا تسترسل في الحديث لعفة في نفسها وسمو في أخلاقها.

[1] ديوان الشنفرى، ص 32 - 33.
[2] المفضل الضبي: المفضليات (الهامش)، تحقيق: أحمد محمد شاكر - عبد السلام محمد هارون، دار المعارف - القاهرة - مصر، ط 6، دت، ص 109.
[3] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي -، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 24، سنة 2003م، ص 74.

ولا تتضح قيمة هذه العفة وأهميتها إلا بالحديث عن انعكاسها على زوجها، الذي يظهره الشنفرى أسعد رجل في القبيلة لأن زوجته جلت وترفعت بأخلاقها، فهذا الزوج يعود إلى بيته وينام قرير العين، كيف لا وهو يعلم أن امرأته لا تغادر البيت في غيابه فلا يدخل شك قلبه ليسألها أين قضت يومها.

ويبدي الشاعر من خلال أبياته التي يصور فيها علاقة أميمة بزوجها إذ تصون شرفه وتبعد الدنس عن سمعته، إعجابا شديدا بهذه العلاقة التي يسودها الاحترام المتبادل، فلا هو يختلجه ريب من سلوكها ولا هي تفعل ما يشينه.

ولكن هذا الإعجاب والانبهار من الشاعر إنما يخبئ في طياته رغبة مكبوتة لديه وأملا لم تسعفه الظروف لتحقيقه، فهو يحتفي بهذا الجو الأسري المتين، وبالموازاة مع ذلك نقرأ ما بين سطور هذا الاحتفاء أمنياته ورغبته الملحة في العيش في ظل هذا الاستقرار الذي تحققه علاقة الزواج، فنجده يتمنى الأسرة وتتوق نفسه إليها.

"ولا مندوحة من القول أن الشاعر قد حرم عليه – بحكم موقعه من المجتمع الجاهلي – كما حرم على أمثاله أن يمارس هذه الحياة الأسرية التي صورها من خلال حديثه عن صاحبته، ولكن هذا الحرمان لم يحل بينه وبين تصويرها على هذه الطريقة الرائعة بحكم تكوينه الفني."[1]

إن هذه النماذج الصعلوكية التي صورت عفة المرأة وحياءها إنما صورت كذلك قيمة هذه العفة بالنسبة إلى الرجال الذين يحيطون بها، فهي بالإضافة إلى كونها – أي العفة – ترفع من مكانة هذه المرأة وتسمو بها إلى جو روحي وأخلاقي رفيع يجعل منها محل إعجاب وتقدير، فهي مما لا شك فيه تضيف إلى قيمة الرجل القريب منها سواء كان هذا الرجل أبا أو أخا أو زوجا، بل وتثري رجولته وتثمنها وتسهم في إعلاء شأنه بين أقرانه.

وهنا تتبدى الأهمية الأولى لعفة المرأة بالنسبة إلى الصعلوك، فإذا كان هم هذا الأخير هو إثبات ذاته وفرض شخصيته والعمل على رفع قيمته أمام الناس، فإن المرأة العفيفة هي أهم عون له في تجسيد هذا الهدف واقعا، فأهميتها تكمن فيما يمكن أن تضيفه إلى رصيده الاجتماعي، إلى جانب إرضاء الوازع النفسي والغريزي فيه.

[1] زيدان، عبد القادر عبد الحميد: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 142.

والأبيات السابقة للشنفرى تؤكد ذلك، حيث ترمز تلك المعنوية التي صورها الشاعر إلى جنوحه وحنينه إلى هذا الفضاء النفسي والأخلاقي الذي يحققه الجانب الداخلي في حياة الإنسان وهو بيته المتضمن زوجته، والذي يزيد أيضاً من فاعلية الجانب الخارجي وهو محيطه الاجتماعي بما فيه من غزو وغارات، ويقلص من حجم الصراع النفسي والتوتر الذي يسببه عدم اطمئنانه إلى الجانب الداخلي لو كان غير ما وصفه.

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن حقل العفة والطهارة لدى الصعاليك ورد ثريا بألفاظه، غزيرا بمعانيه ودلالاته، ويمكن تصنيف قيم الطهارة والعفة إلى صنفين: ما تعلق بالشاعر ذاته، حيث كانت نفسه أبية عفيفة تترفع عن الدنايا ...، أما الصنف الثاني فهو ما تعلق بصورة المرأة التي يصفها الشاعر والتي يريدها أن تكون عليها: عفيفة طاهرة ذات أخلاق، ولا ينبغ لها غير ذلك.

وعلى هذا الأساس رأينا أن "أول ما يطالعنا من طابع الصعاليك في الغزل العفة في أكرم صورها، سواء في حديثهم عن عواطفهم وأشواقهم أو عن صفات حبيباتهم وخلقهن ... ثم أمر آخر يبدو واضحا في غزل الصعاليك وهو الواقعية الحقيقية، والصدق في تصوير صلاتهم العاطفية ..."[1]

ومن خلال كل ذلك جاءت فرادة الصورة عند الصعاليك لأنها تحمل طابعهم وتعكس واقعهم، فهي بطريقة أخرى صورة لفكرهم وقناعاتهم الخاصة، والتي لا شك اختلفت كليا أو جزئيا عن نظيرتها لدى الشاعر القبلي.

[1] عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 329.

4 - صورة المرأة المصارمة:

يشكل أنموذج المرأة المصارمة في الشعر الجاهلي نقطة اشترك فيها الصعاليك مع غيرهم من شعراء هذا العصر، ولكن الفارق بينهما يكمن في كيفية التعامل مع هذا الموقف عند كلا الفريقين. فالشاعر الصعلوك يأخذ موقفا خاصا اتجاه هذا النوع من المرأة التي تفارق الشاعر وتقطع حبال وصله، فهو لم يجابه تصرفها هذا بالبكاء والنحيب وإظهار التلوع الشديد والحسرة والإشفاق على النفس، بل نجد أنه يناقض في هذا كله موقف أصحاب الطلل الجاهليين من أمثال امرؤ القيس وغيره، الذين أفاضوا في صيغ البكاء واستهوتهم مواقف النحيب، أملا في التخفف من ألم النفس ومعاناة التجربة:

وإن شفائي عبرة مهراقة　　　فهل عند رسم دارس من معول[1]

فإذا بالصورة ترفض تماما من قبل تأبط شرا حتى ليحيل الأمر إلى تناقض صريح وتضاد بين منطقه ومنطق شعراء القبائل، ليرى الأمر من منظور مختلف وسياق خاص، فيقول[2]:

ولا أقول إذا ما خلة صرمت　　　يا ويح نفسي من شوق وإشفاق

حيث استعمل الشاعر كلمة (خلة) نكرة دلالة على التحقير، لأنه بتنكيرها إنما يتجاهلها. ويطالعنا الشاعر نفسه في بيت آخر بموقف حاد وصارم حيال هذه المرأة التي تسيء إليه أو تقوم بصرمه، فهو لن يتوانى عن مفارقتها وقطع حبل ودها ووصلها، دون أن يأبه بها وكأن الأمر لا يعنيه، فأي تصرف سلبي من جانبها سيقابل بموقف مماثل أشد وأنكى:

فإن تصرميني أو تسيئي جنابتي　　　فإني لصرّام المهين جذامر[3]

---

[1] امرؤ القيس: الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة - بيروت - لبنان، ط 2، 2004م، ص 24.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 41.
[3] الصدر نفسه: ص 32.

ويظهر ذلك بوضوح من خلال استخدامه صيغة المبالغة "صرَّام" ثم جنوحه إلى تأكيد الأمـر بتوظيفه لكلمة "جذامر" بمعنى الشخص الذي يقطع العهد والرحم.
ويبدو الشاعر مؤمنا بمبدئه هذا ماض فيه، فنجده في أبيات أخرى يسعى إلى تأكيـد المعنـى ذاته حين يقول[1]:

إنــي إذا خلــة ضــنت بنائلهـا　　وأمسكت بضعيف الوصـل أحـذاقِ
نجوت منها نجـائي مـن بجيلـة　　ألقيت ليلة خبت الـرهط أرواقـي

ففي هذين البيتين يظهر جليا أن الشاعر يقرن بين هذه المرأة وحياة الصعلكة التي يعيشها، إنه يضع أمامنا إشكالية الفرار منها كما كان فراره من القبيلة، ليحيل الأمر إلى شبه تطـابق بين موقفها – أي المرأة المصارمة – وموقف القبيلة منه، ليجعل منهما وجهين لعملة واحدة، "ولا جدال أن هؤلاء الشعراء صوروا المرأة بطريقة تدينها وتشير إليها بأصابع الاتهام، فهي – أي المرأة الجاهلية – لم تخرج عن موقف المجتمع في تقاليده وصرامته."[2]

أما عروة بن الورد فيقدم لنا صورة لامرأة جاحدة ظلت تعيش معـه وهـي تظهـر إعجابها به، وتريه أنها تحبه ولا ترى غيره، فإذا بالموقف يتحـول إلـى النقـيض عنـدما استزارته أهلها ثم اختارت البقاء معهم على الرجوع مـع الـشاعر، بـل ورفـضت حتـى الاعتراف بجميل صنيعه معها وكريم أخلاقه، وهو يعبر عن صـدمته القويـة حيـال هـذا الموقف، وفي ذلك يقول[3]:

تَحِنُّ إلــى سَــلمى بِحُــرِّ بِلادِهـا　　وَأَنتَ عَلَيها بِـالمَلا كُنـتَ أَقـدَرا
تَحِــلُّ بِــوادٍ مِــن كَــراءٍ مَــضَلَّةٍ　　تُحاوِلُ سَلمى أَن أَهـابَ وَأَحـصَرا
وَكَيفَ تُرَجّيها وَقَـد حيـلَ دونَهـا　　وَقَد جاوَرَت حَيّـاً بِتَـيمَنَ مُنكَـرا
تَبَغّــانِيَ الأَعــداءُ إِمّــا إِلــى دَمٍ　　وَإِمّا عِراضِ الـساعِدَينِ مُـصَدَّرا
يَظَلُّ الإِبــاءُ ســاقِطاً فَــوقَ مَتنِــهِ　　لَهُ العَدوَةُ الأولى إِذا القِرنُ أَصحَرا

---
[1] المصدر السابق: ص 40 - 41.
[2] عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي: ص 123.
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 51 – 52 - 53.

كَأَنَّ خَــواتَ الرَعــدِ رِزءُ زَئيــرِهِ　　　منَ اللاءِ يَــسكُنَّ العَــرينَ بِعُثَّــرا
إِذا نَحـــنُ أَبرَدنــا وَرُدَّت رِكابُنـــا　　　وَعَنَّ لَنا مِــن أَمرِنــا مــا تَيَــسَّرا
بَدا لَكِ مِنِّــي عِنــدَ ذاكَ صَــريمَتي　　　وَصَبري إِذا ما الشَيءُ وَلّى فَــأَدبَرا
وَما أَنسَ مِالأَشياء لا أَنسَ قَولَهــا　　　لِجارَتِها مــا إِن يَعــيش بِــأَحوَرا
لَعَلَّــكِ يَومـــاً أَن تُــسرّي نَدامَـــةً　　　عَلَيَّ بِما جَشَّمتِني يَــومَ غَــضوَرا
فَغُرِّبتِ إِن لَم تُخبِــريهُم فَــلا أَرى　　　لِيَ اليَومَ أَدنى مِنكِ عِلمـــاً وَأَخبَــرا
قَعيدَكِ عَمرَ اللَــهِ هَــل تَعلَمينَنــي　　　كَريماً إِذا اســوَدَّ الأَنامِــلُ أَزهَــرا
صَبوراً عَلى رُزءِ المَوالي وَحافِظـــاً　　　لِعِرضِيَ حَتّى يُؤكَلَ النَبتُ أَخــضَرا
أَقَــبُّ وَمِخمــاصُ الــشِتاءِ مُــرَزَّأٌ　　　إِذا اغبَــرَّ أَولادُ الأَذِلَّـــةِ أَســـفَرا

وعروة يضعنا في هذه الأبيات أمام حالة شعورية يشيع فيها الأنين والإحساس بالضياع، فهو يقف في مواجهة امرأة تركت له البيت بلا رحمة، وزادت على ذلك بأن أوجعته بما يصم من قول، ولم يشفع له عندها ما فعل من أجلها في سالف الأيام.

ويبدو أن مشهد الوداع وما ينبع منه من آلام أحدث شرخا كبيراً في كيان الشاعر النفسي دفعه إلى استذكار زوجته الراحلة والحنين إليها:

تَحِنُّ إِلى سَلمى بِحُرِّ بِلادِها

وهو يصور لنا في هذه الأبيات موقف هذه المرأة التي اختارت عليه وتركته وحيدا، ثم عندما يطلب منها أن تذكر لصاحباتها بعض خصاله وما رأت منه أيام كانت معه تتنكر له وتعتبر طلبه هذا حمقا وغباء، فكيف يراها تختار عليه ثم يقول "اسألنها عني":

وَما أَنسَ مِالأَشياء لا أَنسَ قَولَهــا　　　لِجارَتِها مــا إِن يَعــيشُ بِــأَحوَرا

وهكذا يجد الصعلوك نفسه محاصرا ومضطهدا ومرفوضا وغير مرغوب فيه، وفي مثل هذا الظرف لا يجد الشاعر إلا أن يعلل النفس بالأماني والآمال، فنراه يخاطب هذه المرأة المصارمة ويخبرها بأنه سوف يأتي اليوم الذي تندم فيه على مفارقته لأنها ستتذكر صفاته

وأخلاقه، فهو الكريم الجواد، الصبور على حوادث الدهر ونوائبه، الحافظ لعرضه، والمؤثر لغيره ... وهي صفات لن تجدها مجتمعة عند رجل آخر.

وربما حاول عروة بهذا الصنيع أن يشد بأزر نفسه، أو أن يخفف وطأة الأمر عليها، فهو ربما شعر بالإحباط الشديد من فعلتها إذ أنه لم يكن يتوقع من زوجته التي طالما أحاطته بالحب والاحترام وظلت إلى آخر لحظة تظهر تعلقها به، وهو ما انفك يبادلها نفس المشاعر والعواطف، ثم إذ هي تصدمه بهذا التصرف الذي كسر نفسه، فلم يجد الشاعر بدا حيال ذلك الألم والحسرة التي كان يحسها إلا أن حاول مواساة النفس بأن يعدد مناقبها، ليجعل من هذه المرأة الخاسر الوحيد لمفارقتها إياه.

ويبدو فعل الصرم على الشاعر قويا ومدويا، ذلك أن الظرف الخاص الذي يعيشه يجعله شديد الحساسية اتجاه تصرفات الآخرين ولا سيما تصرفات المرأة، ولطالما صور الشاعر الصعلوك تلك العلاقة الوطيدة بين إدبار المال وإدبار الأهل، فالمحنة مشتركة في كليهما. ولربما أحس الشاعر الصعلوك أيضا بظلم وألم شديدين حيال هجران المرأة له، وإن حاول في كثير من الأحيان التظليل على هذا الإحساس وتركه محل الخفاء، ولكن المحنة ما تلبث حتى تطفو إلى السطح ...

فقد شكلت المرأة بالنسبة إليه مرفأ الأمان الذي يلجا إليه كلما اشتدت عليه عواصف الحياة، والحضن الدافئ الحنون الذي يلقي عليه همومه فيستريح عنده من عناء الحياة المتصعلكة. فلا غرابة إذن أن يشكل هجر المرأة ورحيلها ضربة قاسية للصعلوك، فنراه يتحسر عليها أيما حسرة، والأبيات التالية لعروة أيضا توضح ذلك[1]:

أَطَعتُ الآمِرينَ بِصَرمِ سَلمى	**فَطاروا في عِضاهِ اليَستَعورِ**
سَقَوني النَسءَ ثُمَّ تَكَنَّفوني	**عُداةُ اللَهِ مِن كَذِبٍ وَزورِ**
وَقالوا لَستَ بَعدَ فِداءِ سَلمى	**بِمُغنٍ ما لَديكَ وَلا فَقيرِ**
ولا وَأَبيكَ لَو كَاليَومَ أَمري	**وَمَن لَكَ بِالتَدَبُّرِ في الأُمورِ**
إذا لملكت عصمة أم وهب	**على ما كان من حَسَكِ الصُّدُورِ**

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 48.

إن هذه الأبيات تكشف عن علاقة خاصة بالمرأة، إنها علاقة أصابتها قطيعة أبدية، فهو واقف في مكانه يرصد الموقف، ومحبوبته قابعة في الجهة المقابلة بمكان معلوم ولكنـــه لا يملـــك وصالها، وكلا الطرفين محمل بأثقال نفسية وآلام جمة جعلت الفراق محتماً.

ويبدو للوهلة الأولى أن عروة هو من قام بصرم صاحبته "سلمى" بعد أن أشار عليـــه القوم بذلك، ولكن سياق القصيدة يحيلنا إلى واقع آخر، حيث إن سلمى هذه دبرت مكيدة مـــع أهلها حتى تظل إلى جوارهم وتتخلص من الشاعر، حين أوهمته أولا أنها لا يمكن أن تختار عليه أحدا، ثم عمد قومها إلى سقيه الشراب حتى الثمالة، ثم افتدوها منه وهـــو فـــي غيـــر وعيه... فلما كان الغد شهد عليه قوم ممن حضر فلم يقدر على الامتناع عـــن مفاداتهـــا ...[1] وهكذا يعود عروة من غير زوجه التي عاشت معه بضع عشر سنة، والتي ألف وجودها إلى جواره تقاسمه مر أيامه وحلوها، وفي حالة الصعلوك يصعب إيجاد البديل، فمن هي ذي التي ترضى بزوج يحمل كفنه في يده وحياته في خطر دائم، بالإضافة إلى الفقـــر وقلـــة أســـباب المعاش، فهي حياة صعبة تلك الحياة التي ستعيشها أي امرأة تقـــرر الارتبـــاط بـــصعلوك. والأبيات توضح ذلك الشوق والحنين والندم، وكذا لوعة الفـــراق والهجـــران التـــي يحـــسها الشاعر لفقد صاحبته، وإن حاول عروة إلقاء اللوم على نفسه، ولكن ذلك – كما نرى – كان على سبيل التعويض النفسي، لأن الحقيقة والواقع يقولان أن ســـلمى هـــي التـــي صـــرمت الصعلوك وليس العكس. وما يؤكد زعمنا هو غياب الثناء والتغزل بهذه المرأة، أو على الأقل الإشادة والتلميح إلى بعض أوصافها، في حين نرى بأن عروة يكتفي فقط بذكر اسمها "سلمى" دلالة على أنه يحمل موقفا سلبيا اتجاهها لأنها قامت بتركه، ولكن عزة نفس الصعلوك تمنعه من التصريح بالحقيقة، فيتركها لنفسه نارا متقدة يحاول أن يمنع ألسنة لهيبها من البروز ...

أما السليك فإنه يبدو أكثر واقعية من زميله عروة، وذلك عندما راح يوضح الأســـباب التي دفعت بصاحبته إلى صرمه، وعلى هذا الأساس نجده يحاور هـــذه المـــرأة محـــاولا أن يوضح لها الصورة حتى تكون على بينة من أمرها علَّها تعود عن فكرة تركه، فيقول[2]:

---

[1] انظر القصة كاملة في الديوان: ص 46.

[2] ديوان السليك بن السلكة: ص 87 – 88 - 89.

أَلا عَتَبَـــت عَلَـــيَّ فَـــصارَمَتني ... وَأَعجَبَهـــا ذَوو اللِّمَـــمِ الطِـــوالِ
فَـــإِنّي يـــا ابنَـــةَ الأَقـــوامِ أُربـــي ... عَلى فِعلِ الوَضـــيِّ مِـــنَ الرِجـــالِ
فَـــلا تَـــصِلي بِـــصُعلوكٍ نَـــؤومٍ ... إِذا أَمـــسى يُعَـــدُّ مِـــنَ العِيَـــالِ
إِذا أضـــحى تفَقَّـــد مَنْكِبَيـــه ... وأبـــصرَ لحمَـــه حَـــذَرَ الهُـــزَالِ
وَلَكِـــن كُـــلُّ صُـــعلوكٍ ضَـــروبٍ ... بِنَـــصلِ الـــسَيفِ هامـــاتِ الرِجـــالِ

ويقصد السليك بقوله "ذوو اللمم الطوال" هؤلاء الفتية الذين يتركون شعورهم تطـول حتـى تلامس مناكبهم. والشاعر يقدم لنا من خلال هذه الأبيات صورة لامرأة أعجبت بمظهر هؤلاء الذين يبدو عليهم الترف والنعيم، وراحت تعاتب الصعلوك على خـشونته وشـظف عيـشه، وربما لسواد جلده وهجانته اتخذت قرارها بمصارمته وتركه، "وقد شكل اللون هاجسا ذاتيـا عميقا عند الأغربة فوظفوه في أشعارهم، كاشفين دلالاتـه المعرفيـة والجماليـة، فـالألوان بالإضافة إلى كونها مظهرا من مظاهر الواقعية في الصورة الشعرية، كانـت حاملـة إرث ثقافي، حيث تتوضع في الألوان جملة من البنى الأسطورية والحضارية المؤسـسة لثقافـات الشعوب، فكانت ذات دلالات جمالية."[1]

والشاعر يخاطب هذه المرأة ويخبرها بأن الرجولة الحقة لا تتحدد بجمـال الـشكل ونظافـة الثوب، وإنما هي الأفعال من تثبِّت مكانة الرجال، وهو يرى بأنه يَفْضُل بأفعاله هؤلاء الـذين أعجبت بهم دونه.

والشاعر يقدم لنا هذه المرأة متسرعة في اتخاذ قراراتها لا تحسن تقدير الأمور، ومن ثم فهو يواصل توجيه الخطاب إليها منتقلا هذه المرة إلى صيغة أخرى، ألا وهي صـيغة النـصح، ولكي تكون على بينة من أمرها فلا تخلط بينه وبين صعلوك خامل كثير النوم ينتظـر مـن يعوله، علها إذا عرفت هذا الفرق كفت عن هجره ونال رضاها.

فنجده يوجه إليها حديثه قائلا: لا تجعلي لك صلة بصعلوك خامل كثير النوم يمسي عالة على غيره ويصبح يتفقد جسده يخاف عليه الهزال والسقم، وهذا من فعل ضعاف النفـوس، أمـا الصعلوك الذي يستحق وصالك فهو الصعلوك ذو الهمة الذي لا يخشى غمـار المـوت ولا يتوانى عن الإطاحة بالرؤوس في سبيل تحقيق العيش الكريم.

[1] خالد زغريت: الأساس الواقعي لجماليات اللون في شعر الأغربة الجاهليين، مجلة حوليات التراث ـ مستغانم ـ الجزائر، العدد 03، سنة 2005م، ص 67.

وبالتأكيد فإن السليك في هذه الحالة يقصد نفسه، حيث صنف تصعلكه ضمن هذه الفئة التي يظهر اعتزازه بالانتساب إليها.

أما آخر نص لدينا فهو لشاعر صعلوك آخر هو حاجز الأزدي، تبدو فيه حبيبته قد اختارت المقام بعيدا عنه ولم تعد ترغب في الحديث إليه، لكنه وعلى غير ما رأينا في النصوص السابقة والتي لم يصرح فيها الصعاليك بإصرارهم وعزمهم على العودة إلى محبوباتهم، فإن حاجزا خالف هذا التيار السائد وأظهر موقفا آخر، وهي الأبيات التي يقول فيها[1]:

فإن تمسي ابنة السهمي منَّا	**بعيدا لا تكلمنا كلاما**
فإنك لا محالة أن تريني	**ولو أمست حبالكم رماما**
بناجية القوائم عيسجور	**تدارك نيُّها عاما فعاما**
سلي عني إذا أغبرت جمادى	**وكان طعام ضيفهم الثماما**
ألسنا عصمة الأضياف حتى	**يَضحَّى مالهم نَفَلاً تواما**
أبي ربع الفوارس يوم داج	**وعمي مالك وضع السهاما**
فلو صاحبتنا أرضيت منا	**إذا لم تغبق المائة الغلاما**

وأول ملاحظة ينبغي التنبيه إليها حول هذه الأبيات أنها جاءت عادية لا تختلف عما نجده في أشعار القبليين من هذا النوع، بل ونلمس فيها طابعا قبليا محضا، وبخاصة في الأبيات الأخيرة، فهي لا توحي بخصوصية صعلوكية عكس ما رأينا عند تأبط شرا أو السليك أو عروة، حيث كانت دوافع صرم هذه المرأة لهم نابعة من خصوصية أسلوب حياتهم أو وضعهم الاجتماعي.

وتبعا لذلك لمسنا اختلافا في الموقف الذي واجه به الصعلوك هذه المصارمة، أو بالأحرى ردة فعله اتجاهها، وحاجز يبدأ أبياته أولا بتبيان حال علاقته بأمامة والذي تميز بالبين والجفاء وانقطاع الصلة ما بينهما، وحيال هذا الواقع يتوعد الشاعر حبيبته الهاجرة بلقاء محتوم حتى ولو "أمست حبالها رماما".

---

[1] الأصفهاني: كتاب الأغاني، ص 212 - 213.

ليصل بعد ذلك إلى اعتماد خطاب قبلي محوره الفخر بالأهل، وهو ما جعلنا نقول بأن هذا النص بعيد نوعا ما عن الروح الصعلوكية التي عهدناها عند شعرائنا الصعاليك وحتى عند حاجز نفسه، كما أن إظهار تعلقه بمحبوبته ورفض التسليم ببينها وجفائها يجعلنا نطلق الحكم نفسه.

ولكن الشيء الأكيد هو أن الصعاليك بعامة تذوقوا لوعة الفراق جميعا وإن اختلفت الأسباب والدوافع، وكانت صورة المرأة المصارمة حاضرة في خيالهم لا تفارقه، حتى غدا موقفهم اتجاهها سمة أسلوبية لا يمكن تجاهلها في شعر هذه الطائفة المتمردة.

5 - صورة الأمة والسبية:

إن أكثر ما عرف عن القبائل العربية في العصر الجاهلي هو ذلك الصراع الذي ميز علاقاتها من خلال الغزو المتواصل والغارات المتبادلة فيما بينها، وهو صراع من أجل البقاء تارة ومن أجل الثأر أخرى. وكانت هذه الحروب كثيرا ما توقع العديد من الأسرى والسبايا، ومن لم يفتد من طرف قبيلته أو لم تقبل القبيلة العادية بفديته فإنه يصبح عبدا أو أمة، وأكثر ما كان ذلك في النساء والأطفال.

وقد عرف عن العرب أنهم كانوا يحملون نساءهم معهم أثناء الغزو تثبيتا لأنفسهم وتشديدا لعزائمهم، وكذا حرصا على حمايتهن والذود عنهن، كيلا يتعرضن لغارة محتملة خاصة وأن أغلب شباب القبيلة وفرسانها قد خرجوا في رحلة الغزو تلك. وكان هم الفريق المنتصر من الطرفين المتقاتلين أن يسوق نساء المغلوب سبايا إلى حيه، وقد جرى العرف العربي على أن يتم فداء السبايا، ولكن كان يحدث أن بعض المنتصرين كان يتشبث بسبيته فيتزوج منها، وكان كثيرون يعاملون الزوجة السبية بحسب مكانتها في قومها لا كأمة فقدت حريتها.
"وبصفة عامة يمكن القول إن وجود إماء عربيات كان نادرا، لأن أسرة المسباة كانت تسعى بكل طاقتها لتفتدي ابنتها وتخليصها من العار ..."[1]

إن هذه الظروف القاسية التي ما فتأت ترمي بأثقالها على عاتق المرأة العربية جعلتها تعيش في تقلب مصيري "ولا نبالغ إذا قلنا إنها كانت تعاني من عقدة السبي بكل ما لهذه الكلمة من معاني السلخ عن الجماعة، والحط من المقام باتجاه تبعية متزايدة للمرأة (الغريبة) اتجاه الرجل (الغريب) المنتصر ..."[2]

---

[1] صباغ ليلى: المرأة في التاريخ العربي، ص 266.
[2] خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير، بحث اجتماعي في تاريخ القهر النسائي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط 2، سنة 1982م، ص 28.

وعلى هذا الأساس فقد كانت حياة الأمة في المجتمع العربي الجاهلي تعيسة إلى أبعد الحدود، حيث كان عليها أن تنسى إنسانيتها وتتحول إلى أداة صماء وظيفتها الإذعان والطاعـــة، وإذا ما حاولت أن تعترض أو أن تبدي نوعا من المقاومة والرفض، فإنها ســتلقى أشـــد أنـــواع العقاب قسوة، وقد يصل بها الأمر حد الموت، ولن تجد في ذلك من يقف إلى جانبها أو يدفع الضيم عنها.

إلا أن هذا لا ينفي أن بعض الإماء تمكن من العيش في ظروف أحسن لأن القـــدر خـــدمهن واستفدن من عناصر أنوثتهن، فكن محط إعجاب الرجال فتزوج بعضهم منهن، "وذلك أن من الإماء من كانت جميلة الصورة حلوة المنظر والكلام، ولذلك تزوج ساداتهن منهن فولد لهـــم نسل قيل للواحد منه الهجين، والهجين: ولد العربي من غير العربية، قيل له ذلك لأن الغالب على ألوان العرب الأدمة، ويقال للزواج الذي يقع بين عربي وأعجمية (مهاجنة)، وقد عابتـــه العرب وعدت الهجين دون العربي الصريح لوجود دم أعجمي فيه."[1]

"وهناك إجماع على أن أسوأ الهجناء حظا، وأوضعهم منزلة اجتماعية كان هؤلاء الذين سرى إليهم السواد من أمهاتهم، فقد كانوا سبة يعير بها آباؤهم، ومرد ذلك من غير شك إلى ظاهرة اللون، فقد كان العرب يبغضون اللون الأسود، بقدر ما يحبون اللون الأبيض."[2]

فكما عانت الإماء من قسوة الحياة وجبروت العبودية، لم يكن أبناؤهن بأحـــسن حـــال منهن، حيث أخذت حياتهم منعرجا مأساويا على طول الخط، وكان عليهم أن يختـــاروا بـــين الانصياع والرضوخ أو بين الثورة والصدام، وهما خياران أحلاهما مر، وهو ما يمكـــن أن نعبر عنه بصراع الأغربة ضد عبودية الأصل أو الجنس.

"وإذا كانت قضية الإماء وحياتهم في مجتمع القبيلة تمثل محورا من محاور الشقاق بين الفرد من هؤلاء وبين القبيلة، فقد كان هذا الشقاق يأخذ طابع الحدة إذا كان الفرد من طبقة العبيـــد السود نتيجة لسواد أمه، ويكفي أنهم كانوا يعرفون في المجتمع الجـــاهلي باســـم (الأغربـــة السود)."[3]

[1] جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 4، ص 390.
[2] بدوي عبده: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر، سنة 1988م، ص 21.
[3] عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 95.

وقد أثار وضع الإماء هذا أبناءهن من النجباء والكرام أمثال عنترة والسليك ... هذا الأخير الذي أبدع شعرا يصور فيه محنة الإماء السود وما يلاقينه من ذل وهوان، وفي ذلك يقول[1]:

أشاب الرأس أني، كل يوم أرى لي خالة وسط الرجال
يشق علي أن يلقين ضيما ويعجز عن تخلصهن حالي

ويرسم لنا السليك صورة إنسانية مؤثرة لما تلاقيه خالاته الإماء السود من الذل والهوان، وهو أمر عظيم يعجز عن تحمله، وغصة في نفسه يشيب منها شعر رأسه، أن يرى كل يوم إحدى خالاته وسط منازل الرجال ومتاعهم، يقمن بخدمتهم ويقبعن طوع أمرهم، فلو كن من الشريفات الحرائر لما تبدين للرجال ولضربت لهن منازل بعيدا عن أنظارهم.
إن هذه الصورة التي يقدمها السليك لؤلئك الإماء تبرز بصدق انحطاط منزلتهن وهوان حالهن، ويزداد هذا الهوان بروزا عندما يتحدث الشاعر عما يتركه هذا المشهد في نفسه من ألم وحرقة وحسرة، فيثقل عليه تحمله وهو عاجز لفقره عن أن يفعل من أجلهن شيئا. "والسليك في هذين البيتين لا يقصد خالاته القريبات شقيقات أمه بالذات، ولكنه يقصد بهن عامة الجنس، فهو يصور فيهما هوان الجنس الأسود الذي تنتمي إليه خالاته."[2]

إن هذه المحنة التي يعانيها السود عبيدا وإماء وحتى أحرارا من خلال الاحتقار والازدراء لهي إحدى أهم الأسباب التي دفعت بالسليك وأمثاله إلى حياة الصعلكة، وما نص السليك هذا إلا واحدا من تلك المواقف التي حملت بذرة تمرد وثورة حيال هذا الوضع، وما إثارته لهذا الموضوع إلا تعبيرا عن موقف اجتماعي معين، أو فلنقل رفضا لوضع اجتماعي قائم.
وهنا يظهر من خلف الستار النص الثورة أو الاحتجاج، والنص الصعلوكي أقدر النصوص على الإطلاق على تمثيل خطاب المعارضة، وإن كان غيرهم قد اتبع سبلا أخرى لمواجهة احتقار المجتمع من أمثال عنترة بن شداد الذي لم يتصعلك رغم توفر الأسباب لذلك، حيث

[1] ديوان السليك بن السلكة: ص 89.
[2] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 230.

"واجه الإحباط الذاتي بتسلط الموضوعي، واجه خيباته الشخصية بقمع طموحات الآخرين مع احتفاظه بالوشائج في لحظة نقائها الأولى، بهذا فقط يمكن تعليل نأيه عن مؤتمرات الصعاليك، جبروته لم يصوغ له فكرة الانفصال عن القبيلة أو الجماعة، وإن كانت أسباب صعلكته وانفصاله عن قبيلته قائمة بينة."[1]

لقد تأكد هؤلاء بأن الحاجز الذي يفصلهم عن الاندماج في مجتمعاتهم لهو حاجز مزمن لا يمكن تخطيه، فقد وسمتهم الطبيعة بذلك اللون الذي يبغضه مجتمعهم، فلا تتهيأ لهم فرصة العيش إلا على الهامش، وقد كتب عليهم الشقاء منذ يوم ولادتهم، حيث يرفض آباؤهم الاعتراف بنسبتهم إليهم، ويقابل هذا الرفض الأبوي رفض آخر قبلي ولنفس السبب وهو سواد بشرتهم.

وهنا يقرر أولئك السود من ذوي النفوس القوية والعزيمة الصلبة الخروج إلى البادية وتحمل قساوة طبيعتها وضراوة وحوشها، لأنهم رفضوا هذا الوضع وأبت نفوسهم الكبيرة هذه الحياة الذليلة المحتقرة ...

وإذا كانت هذه هي صورة الأمة كما صورها السليك والتي ضمنها كما رأينا همومه وآلامه، فإننا سنحاول الآن الكشف عن صورة السبية في شعر هؤلاء الصعاليك.

ونقصد بالسبية تلك المرأة التي تقع في أسرهم بعد إحدى غزواتهم الناجحة أو إحدى المعارك التي يشاركون فيها، وليس من المستغرب أن نجد نماذج من هذه الصورة لدى الشعراء الصعاليك لأن حياتهم تقوم أساسا على الغارة والغزو، فكان من الطبيعي أن تقع بعض النساء سبايا لديهم، وأسر الصعاليك النساء لا يعارض قولنا في مبحث سابق أنهم كانوا أكثر الناس احتراما لإنسانية المرأة، لأن أسرها كإحدى غنائم معاركهم شيء وهو أمر محتوم مادام في المعركة غالب ومغلوب، وحسن معاملتها واحترامها شيء آخر، فهم وإن أسروا النساء وقاموا بسبيهن، فإنهم لم يسيئوا قط معاملتهن، وأخبار عروة مع نسائه السبايا كما أسلفنا لهي خير دليل على ذلك.

[1] عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط 1، سنة 1997م، ص 48.

وهم يركزون في رسم هذه الصورة على الطريقة التي تم بها فعل السبي، وعلى هيــأة هــذه المرأة لحظة أسرها، ومن أمثلة ذلك قول عروة بن الورد[1]:

رحلنا من الأجبــال أجبــال طــيء ... نسوق النساء عوذهــا وعــشارها
ترى كل بيضاء العــوارض طفلــة ... تفري إذا شال الــسماك صــدارها
وقد علمت أن لا انقــلاب لرحلهــا ... إذا تركت من آخــر الليــل دارهــا

ويتحدث عروة في هذه الأبيات عن إحدى غاراته التي انطلق فيها من جبــال "بنــي طيــئ" قاصدا بعض أحياء العرب، وكيف عاد من تلك الغارة سالما غانما يحمل نساء العــدو معــه سبايا، وأول ما يلفت نظرنا في تصوير عروة لأولئك النسوة استعماله لألفاظ وكلمات هي في الأصل تختص بالإبل لا بالإنسان، ونذكر بالتحديد كلمتي "العوذ" و "العشار"، والعــوذ فــي الأصل من الإبل وهي الحديثة النتاج، أما العشار فهي النوق التي قرب وقت وضعها، وكنى بذلك عروة عن النساء المرضعات والنساء الحوامل.

وكذلك استعماله للفعل "نسوق" الذي يكثر استعماله في التعبير عن قيادة الإبل والأنعام. فكأنه جعل هنا من هؤلاء السبايا ذوات غير عاقلة يتم اقتيادهن وسياقتهن وهــن لا يملكــن زمــام أمرهن ولا يسمع لهن رأي في ذلك ولا صوت.

وربما يعود السبب في وصف عروة للسبايا بهذه الطريقة هو الإمعان في إذلال المغلــوب أو العدو، وإصابة مكمن النخوة والعزة فيه ...

وبعد أن يبين عروة طريقة اقتياده النساء – نسوق – وبيــان حــالهن، فمــنهن مرضــعات وأخريات حوامل، يمضي في وصف حسي لهن أو لبعضهن، فمن بينهن تلك المرأة الغــضة الناعمة الرطبة ذات الضواحك البيضاء التي تقوم بشق ما ترتديه على صدرها وقت طلــوع وارتفاع النجم ...

وعروة يريد من ذلك بيان حالها لحظة قيامه بأسرها في آخر الليل، ذلك أن الغارة إنما تكون في وجه الصبح، ثم هو يؤكد بعد ذلك بأن هذه المرأة كانت تعلم علم اليقين وهي تترك دارها في ذلك الوقت بأنها قد سبيت وليس لها رجوع.

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 56 - 57.

ويبدو واضحا من خلال هذه الأبيات تعمد الشاعر تركيز الحديث عن الصفات الجسدية والهيأة الحسية لسبيته، حيث إن وصفها بالجمال والحسن إنما يزيد في قيمة عمله ويعزز غرضه الرئيسي من هذه الأبيات وهو الفخر، لأن غنيمته ذات قيمة كبيرة وهي على هذه الشاكلة من الحسن والدلال، ومعروف عن العرب أنهم كانوا يتفاخرون بسباياهم وإمائهم خاصة إذا كن من البيض.

ويبدو ذلك أكثر وضوحا من خلال أبيات أخرى لعروة بن الورد في نفس الغرض يقول فيها[1]:

إن تأخذوا أسماء موقف ساعة ... **فمأخذ ليلى وهي عذراء أعجب**
لبسنا زمانا حسنها وشبابها ... **وردت إلى شعواء والرأس أشيب**
كمأخذنا حسناء كرها ودمعها ... **غداة اللوى معصوبة يتصبب**

إن هذه الأبيات وبنفس الإيقاع الذي انتظمت عليه الأبيات السابقة، تظهر المرأة من جديد ضحية لذلك الصراع القائم بين القبائل والرجال، إنها تدفع أثمانا باهضة من شبابها وكرامتها وحياتها من أجل مجد الآخرين وسؤددهم، وهي تدخل مرغمة في صراع لا ناقة لها فيه ولا جمل، فسياق الأبيات يحيلنا إلى حادثة أخذ "عامر ابن الطفيل" لامرأة من بني عبس اسمها "أسماء"، ورغم أنها لم تلبث عنده إلا يوما واحدا حتى استنفذها قومها، إلا أن هذا لم يمنع عامرا من الفخر بذلك، مما جعل عروة يرد عليه بنفس أسلوبه، ويذكره بامرأة كان قد سباها من قبل تدعى "ليلى".

وتبدو سبية عروة هذه المرة فتاة غضة بضة في مقتبل العمر، فهي شابة عذراء تبدو عليها ملامح الحسن والجمال والدلال لصغر سنها، والشاعر يرسم صورة هذه الفتاة لحظة اقتيادها إلى مصيرها الجديد مرغمة مكرهة، فهي معصوبة الرأس تتصبب دموعها خوفا وجزعا، وربما حزنا وحسرة على ما ستؤول إليه حالتها.

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 28.

وإذا كان عروة في الأبيات السابقة لم يصرح بمصير النسوة اللاتي قام هو ورفاقه بسبيهن، فإنه في هذه المقطوعة يخبرنا أن سبيته "ليلى" عادت إلى أمها المسنة من جديد، ولكن بعد أن قضت زهرة شبابها سبية يستمتع بها القوم ويبتذلون جسدها الجميل ...

والشاعر في معرض مقارنة بين سبية قومه وسبية أعدائهم، وفي كلتا الحالتين تبدو هذه المرأة مسلوبة الإرادة، لا نسمع لها صوتا ولا رفضا، فقط هي إشارات جسدية مثلتها العبرات الحرى والزفرات المرة، تعبيرا عن موقفها، والذي لن يكون سوى الرفض والحزن والتفكير في الخلاص، ومن ذا يقبل على نفسه العبودية والمذلة؟

وليس أدل على ذلك من قصة وقعت لشاعرنا نفسه مع زوجته "سلمى" والتي كانت سبية ثم أعتقها، فهامت به حبا وهام بها بعد سنين من العشرة، وظلت معه تريه حبها له وعدم مقدرتها العيش دونه، ولكن لما استزارته أهلها دبرت له مكيدة معهم، ورفضت أن تعود معه، وقد لخصت سبب تصرفها هذا بقولها: "... والله ما أعلم امرأة من العرب ألقت سترها على بعل خير منك وأغض طرفا وأقل فحشا وأجود يدا وأحمى لحقيقة، وما مر علي يوم منذ كنت عندك إلا والموت فيه أحب إلي من الحياة بين قومك، لأني لم أكن أشاء أن أسمع امرأة من قومك تقول: قالت أمة عروة كذا وكذا إلا وسمعته، و والله لا أنظر في وجه غطفانية قط ..."[1]

إن سلمى هذه لهي بالتأكيد لسان حال كل سبية آنذاك، ولكن هذا اللسان كان عاجزا عن النطق ومكبلا وحريته مصادرة، فسلمى لم تقل رأيها إلا بعدما تحررت من أي قيد يجمعها بمن سباها ذات يوم، وهي إذ لم تعبر عن رأيها هذا لما كانت في كنفه ربما لمعرفتها أنه ليس من حقها الاعتراض أو الشكوى وهي في وضعها ذاك، أو ربما هو الرضوخ والخضوع لأحكام العرف والواقع اللذان أوجدا هذه الطبقة المضطهدة في المجتمع العربي الجاهلي.

[1] المصدر السابق: ص 16 - 17.

6 - صــورة المرأة الأم:

شاء الصعلوك وشاء له واقعه أن ينفرد بموقعه اتجاه عالم المرأة، فاتسمت علاقته بها بمنطق المغايرة وخصوصيات الرؤى، وإن كان هذا المنطق وهــذه الخــصوصيات جــاءت لتواصل خط التفرد الذي دأب عليه الصعلوك في حياته، فإنها في كثير من الأحيــان كانــت تفرض نفسها عليه دون أن يكون له دخل في اختيارها، ويتضح هذا الأمر جليا مــن خــلال علاقة الصعاليك بأمهاتهم.

وعند تمعن المادة الشعرية القليلة التي قدم من خلالها الصعاليك صــورة الأم نجــدهم يتحدثون عنها إما بمنطق الخصوصية وإما بمنطق العمومية*[1]، على أن لكليهمــا أبعــادا أو انعكاسات اجتماعية، بحكم الموقع الذي تحتله الأم في المجتمع والدور الذي تؤديه في نــشأة أولادها وكذا النسب الذي تنقله إليهم، فكان من الطبيعي أن يأخــذ حــديث الــصعاليك عــن أمهاتهم في إطار الخصوصية أبعادا عامة، فكانت الأم في حياة الــصعلوك إحــدى صــور المخالفات التي تميز بها عن الشعراء القبليين ومرد ذلك بالتأكيد هو ضعف النسب من جهــة الأم وهي سبة كانوا يعيرون بها، كما أن أغلبهم كانوا من الهجناء وأبناء الإماء، ومن ثم فقد شكلت الأم عبئا آخر ينضاف إلى الأعباء الكثيرة التي عانى منها الصعاليك.

ولا يخفى على دارس الشعر الجاهلي أن الأم كانت محل تفاخر بين الــشعراء، وقــد انتسبت عدة قبائل عربية إلى أمهاتها مثل خندف وجديلة ومزينة وعفراء وحبابة ...، وكــذا فإن العديد من رجالات العرب انتسبوا إلى أمهاتهم من أمثال "المنــذر ابــن مــاء الــسماء" و"عمرو بن هند" وذلك تعاظما وتفاخرا. ولكن الأمر بالنسبة إلى الصعاليك يأخذ منحى آخر، فكانت نسبتهم إلى أمهاتهم تحمل معنى التحقير وتجهيل نسب الآباء كما هــي الحــال عنــد السليك بن السلكة وقيس بن الحدادية وغيرهما، وعلى الرغم من ذلــك فقــد كانــت صــلة الصعاليك بأمهاتهم أقوى من صلتهم بآبائهم وخاصة عند طائفة الأغربة منهم، وذلك راجــع

* أقصد بالخصوصية: حديث الصعلوك عن أمه هو بالذات، أما العمومية: فهي صورة الأم بصفة عامة أو على المطلق.

كما هو معلوم إلى إنكار آبائهم لهم منذ طفولتهم، وهو ما يطلق عليه يوسف خليف "العصبية النسائية في حياة أغربة العرب"، وهو يجعلها إحدى الأسباب الفعالة التي أدت إلى تصعلكهم.[1]

ومن الذين تبدو عندهم هذه العصبية "الشنفرى" وذلك في مطلع لاميته المشهورة، هذا مع تسجيل الخلاف الوارد حول كونه من الأغربة السود أم لا؟

حيث نجد أن شوقي ضيف يثبت له هذه الصفة وذلك بقوله: "أما الشنفرى فكان من عشيرة الإواس بن الحجر الأزدية اليمنية، فهو قحطاني النسب، ويدل اسمه ومعناه الغليظ الشفاه أن دماء حبشية كانت تجري فيه من قبل أمه، فهي أمة حبشية وقد ورث عنها سوادها ولذلك عد في أغربة العرب"[2]. وهو نفسه ما ذهب إليه يوسف خليف.[3]

أما عبده بدوي فقد ضحد عن الشنفرى صفة السواد وذلك بعد أن نقض الآراء التي أثبتت له ذلك، وساق جملة من الأدلة التي دعمت موقفه.[4]

وسأكتفي هنا بالإشارة إلى هذا الخلاف دون الخوض في هذه المسألة لأن المقام لا يسمح بذلك، وبالعودة إلى الأبيات الأولى من "اللامية" والتي يقول في بدايتها[5]:

أَقيموا بَني أُمّي صُدورَ مَطِيِّكُم فَإِنّي إِلى قَومٍ سِواكُم لَأَمَيلُ
فَقَد حُمَّت الحاجاتُ واللَيلُ مُقمِرٌ وَشُدَّت لِطِيّاتٍ مَطايا وَأَرحُلُ

يستوقفنا ذلك النداء الذي تخيره الشنفرى لمخاطبة قومه – بني أمي – وما يثيره في النفس من معاني الود والشفقة والتراحم، إنه يؤذنهم بالرحيل ويخبرهم أن غفلتهم عنه توجب مفارقتهم. وهو بعد ذلك يخبر قومه أنه مائل إلى قوم غيرهم، ويدعوهم إلى التنبه من رقادهم فهذا وقت الحاجة ولا عذر لأحد، فإن الليل مقمر مضيء وإن المطايا حاضرة معدة للتحول والرحيل ...

[1] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 108 - 109.
[2] شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص 359.
[3] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك، ص 52 - و ص 325.
[4] عبده بدوي: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، ص 24 - 29.
[5] ديوان الشنفرى: ص 58.

ويبدو تعمد الشنفرى إضافة قومه إلى أمه دون أبيه إدراكا منه لخصوصية صلة الأم لأنها أقرب الصلات إلى العاطفة والمودة، فالأم شأنها الحنو والأولاد من شأنهم المودة والتراحم، وهو ما لم يكن بينه وبين قومه، فرغم أنهم أبناء أم واحدة إلا أنهم خرجوا معه من حيز التصافي إلى حيز التنافي، "ولا يخفى ما في هذين البيتين من كثافة المعنى واختلاط المشاعر والأحاسيس واللغة الرامزة كما يليق بمطلع جليل."[1]

فجاء حوار الشنفرى حول أمه على سبيل الإطلاق والتعميم الجامع لأبناء الطائفة، وذلك كما قلنا إدراكا منه لمكانة الأم وخصوصية العلاقة الناشئة عنها، فالبيت الذي بين أيدينا يكشف عن المنزلة السامية التي تحتلها الأم سواء في المجتمع أو في نفس وتفكير الشاعر ... وليس غريبا على الشنفرى مثل هذا الموقف لأن صلته بأمه – كما أسلفنا – بصفته أحد الأغربة السود قوية متينة، وهو لا يتوانى في موضع آخر عن الفخر بأمه حيث يقول ردا على الفتاة أو الجارية السلامية التي لطمت وجهه وأنكرت عليه أن يكون أخاها[2]:

ألا ليت شعري والتلهف ضلة ... بما ضربت كف الفتاة هجينها
ولو علمت قعسوس أنساب والدي ... ووالدها ظلت تقاصر دونها
أنا ابن خيار الحجر بيتا ومنصبا ... وأمي ابنة الأحرار لو تعرفينها

وكما هو واضح من الأبيات يبدو افتخار الشاعر بأمه ووصفه لها بأنها ابنة الأحرار، ولكن هذه الأبيات تضعنا أمام إشكال موضوعي يتمثل أساسا في جعل الشنفرى أمه من الحرائر برغم ما نعرفه من أنها كانت أمة حبشية، وهو نفسه يصرح بأنه هجين، فنجد أنفسنا من الوهلة الأولى أمام تناقض واضح.

وبصرف النظر عن الآراء التي قيلت حول هذه النقطة، فإني أذهب إلى أن الشاعر برغم علمه أن أمه كانت أمة سوداء فقد حاول الارتقاء بها إلى منزلة النساء الحرائر نظرا للمكانة الرفيعة التي تحتلها في نفسه، فهو وبطريقة أخرى يريد أن يقول: إن أمي هي ابنة الأحرار وإن كانت أمة فهي في نظري حرة، وربما قصد هنا أفعالها وأخلاقها التي تضاهي ما تقوم به النساء الحرائر في المجتمع الجاهلي.

[1] وهب احمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 249.
[2] القصة والأبيات موجودة في كتاب الأغاني، ج 21، ص 101 - 102.

ومثل هذا النمط من التفكير نجده كثير التردد في أشعار الصعاليك، حيث لا يقرون الـــنقص في أنفسهم ويسعون دوما إلى إثبات تفوقهم ومضاهاة أفعالهم لأفعال أولئك السادة والفرســـان الذين يحظون بمكانة مرموقة في المجتمع، ومن الأمثلة على ذلك قول السليك[1]:

فـــإني يـــا ابنـــة الأقـــوام أربـــي   على فعل الوضـــي مـــن الرجـــال

فالسليك هنا يخاطب هذه المرأة ويخبرها بأنه يزيد بأفعاله على أفعال أولئـــك الرجـــال ذوي المظهر الجميل الحسن الذين أعجبت بهم دونه.

وإذا كانت هذه حال الشنفرى مع أمه فالوضع بالنسبة إلى عروة بن الـــورد يختلـــف قليلا، فإذا كان الشنفرى يجسد موقف العبيد في مواجهة السادة فإن عروة يمثل موقف السادة فيما بينهم، إذ أنه شريف النسب من جهة أبيه إلا أن أمه لم تكن على قدر من الأصالة بحيث تضارع أصالة الأب، وهذا الضعف في النسب لم يكن بالشيء المقبول في القبيلـــة العربيـــة. وأول ما يلفت النظر في حديث عروة عن أمه أنه دائم السخط على هذه الصلة التي جمعتهـــا بأبيه[2]، لأنه كان يرى في نسب أمه أو في نسب القبيلة التي تنحدر منها تقليلا وإنقاصا مـــن منزلته، لأنها ضعيفة النسب ولا تليق بفارس من فرسان عبس الأماجد، فيقول[3]:

لا تلـــم شـــيخي فمـــا أدري بـــه   غير أن شارك نهدا فـــي النـــسب
كان فـــي قـــيس حـــسيبا ماجـــدا   فأتـــت نهـــد علـــى ذاك الحـــسب

وقد تطور به هذا السخط على تلك العلاقة بين أبيه وأمه إلى حد هجاء أخواله هجاء مرا لأن "بني نهد" قبيلة أمه ليسوا في مرتبة قبيلة "عبس"، وفي هذا يقول عروة[4]:

[1] ديوان السليك بن السلكة، ص 88.
[2] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 316.
[3] ديوان عروة بن الورد، ص 28.
[4] المصدر نفسه، ص 38.

ما بي مــن عــار إخــال علمتــه سوى أن أخوالي إذا نــسبوا نهــد
إذا ما أردت المجد قــصر مجــدهم فأعيا علــي أن يقــاربني المجــد
فيا ليتهم لم يضربوا فــي ضــربة وأنــي عبــد فــيهم وأبــي عبــد
ثعالب في الحرب العوان فإن تــنج وتنفــرج الجلــى فــإنهم الأســد

وعلى الرغم من موقف الشاعر هذا من أخواله فإنه لم يتعرض لأمه بهجاء ما، وكل ما ذكره أنهم كانوا يعيرونه بها، حيث يقول[1]:

أعيرتمــوني أن أمــي تريعــة وهل ينجبن في القوم غير الترائــع
وما طالب الأوتــار إلا ابــن حــرة طويل نجاد السيف عاري الأشاجع

ويقول في بيت آخر[2]:

هــم عيرونــي أن أمــي غريبــة وهل في كــريم ماجــد مــا يعيــر

وجاء دفاعه عنها بطريقة تقليدية لا توحي بحدة الدفاع وحرارته، وربما كان ذلك عن اقتناع بعدم أحقيته في الدفاع عن الأصل الوضيع الذي انحدرت منه أمه، وربما لأنها أمــه مهمــا كانت الظروف والأحوال، ومهما يكن فإن عروة أبان عن احترام وتعظيم لــشخص الأم وإن لم تكن أمه بالذات فهي الأم في المطلق.
ويظهر ذلك بينا عندما شبه نفسه بالأم في قصيدة يذكر فيها "أصحاب الكنيف" وهم جماعــة من فقراء قومه وضعفائهم وصعاليكهم، كان عروة يجمعهم في حظيرة ويرزقهم مما يغنمــه، ويرعى مريضهم حتى يبرأ من مرضه، ويخرج بمن يستطيع منهم إلى الغارة، وذلك عنــدما يأتي على القوم أيام عجاف، ثم إذا أخصب الناس وألبنوا رجع كل إلى أهله.[3]

[1] المصدر السابق: ص 62.
[2] ديوان عروة بن الورد، ص 50.
[3] المصدر نفسه، ص 18 - 19.

ويحكى أنه في إحدى المرات وبينما القوم في ضيق وهزال شديدين، إذ سير الله لهم رجلا صاحب مائة من الإبل قد فر بها من حقوق قومه، فقتله عروة وأخذ إبله وامرأته، وكانت من أحسن النساء، فأتى بالإبل أصحاب الكنيف فحلبها وحملهم عليها، حتى إذا دنوا من عشيرتهم أقبل يقسمها بينهم وأخذ مثل نصيب أحدهم واستأثر بالمرأة لنفسه، فقالوا لا واللات والعزى لا نرضى حتى تجعل المرأة نصيبا فمن شاء أخذها، فجعل يهم بأن يحمل عليهم فيقتلهم وينتزع الإبل منهم، ثم يذكر أنهم صنيعته وأنه إن فعل ذلك أفسد ما كان يصنع ...[1]

وهو في هذه القصيدة يعبر عن خيبة رجائه وأمله في أصحاب الكنيف، حيث كان ينتظر منهم الشكر والعرفان بالجميل لرعايته لهم ووقوفه إلى جانبهم وقت الضيق، وإذ بهم وقد استغنوا وأصبحوا في سعة من العيش نسوا فضله عليهم ...

وهو هنا كتلك الأم ترعى وليدها حتى إذا كبر ورجت نفعه ذهب معروفه إلى غيرها، وفي ذلك يقول[2]:

فإني وإياهم كذي الأم أرهنت	**له ماء عينيها تفدي وتحمل**
فلما ترجت نفعه وشبابه	**أتت دونها أخرى جديدا تكحل**
فباتت لحد المرفقين كليهما	**توحوح مما نالها وتولول**
تخير من أمرين ليسا بغبطة	**هو الثكل إلا أنها قد تجمل**

ويرسم لنا الشاعر من خلال هذه الأبيات لوحة فنية حزينة مؤثرة ضاجة بالأحاسيس والمشاعر الوجدانية المتضاربة والمتداخلة، ما بين الحب والمودة والإخلاص وبين خيبة الرجاء والحزن الذي ينفطر له القلب.

إن هذه الأم المسكينة التي ما برحت ترعى وليدها وتشمله بجميل حبها وعطفها وحنانها، وتتعهد حمايته ومكابدة المشاق من أجله، ولا تذخر جهدا في سبيل أن تراه قويا قادرا على الاعتماد على نفسه، حتى إذا اشتد عوده وبلغ مرحلة الشباب راحت تنتظر ثمار جهدها وترتجي خير وليدها ونفعه وقد صار شابا، فإذا به يتزوج امرأة جديدة راحت تتزين وتتكحل

[1] ديوان عروة بن الورد، ص 70.
[2] المصدر نفسه، ص 71 - 72.

له، فغلبت الزوجة الأم على الابن، فنسى أمه وتركها وأهمل شأنها، فلما رأت هذه الأم المصدومة ما حل بها وهي عجوز قد تقدمت بها السنين وألحت عليها حاجتها لابنها الذي رهنت في سبيله ماء عينيها ولم تجد ما تفعل، انكبت على حد مرفقيها تشكو وتولول مما نزل بها، وهي حائرة تخير بين أمرين ماذا تصنع؟ إما أن ترجو موت ولدها فتشتفي من امرأته فتثكله، وإما أن ترضى أن تكون امرأته آثر عنده منها، ولكنها في النهاية لا تملك إلا أن ترجع صابرة متجملة فهو ولدها وصنيعتها على كل حال.

وتبدو براعة الشاعر واضحة في نسج خيوط هذه الصورة النفسية من خلال ما حشده لها من ألفاظ موحية دالة، وما ضمنها من مشاعر مؤثرة تهتف بصوت الوجدان وتمثل معاناة المرأة الإنسان، وقد استخدم "في رسم هذه الصورة لونا من ألوان الحياة النفسية التي تعرفها الإنسانية في مختلف عصورها."[1]

فالشاعر من منظار آخر يعالج هذه المشكلة الاجتماعية التي تمثل علاقة الأم بأولادها، أو بالأحرى الجانب السلبي من هذه العلاقة، والتي لا يقابل فيها الأولاد صنيع أمهاتهم بالمثل وإنما بالجحود والنكران.

وعروة هنا وكما دأب الصعاليك في رسم صورهم يقدم وضعيتين مختلفتين ومتقابلتين لحال هذه الأم، فالأولى عندما كان ولدها صغيرا لا حول له ولا قوة وهو بحاجة إليها ولا يمكنه الاستغناء عنها، وكيف كانت تفعل من أجله كل شيء، تحمله وتغذيه وتفديه، أما الوضعية الثانية فهي عندما كبر واشتد عوده وصارت له زوجة، وكيف قابل ما كانت تفعل بجحود صنيعها وإيثار زوجته عليها، وهي في هذه الحالة لا تملك من أمرها غير البكاء والنحيب وقد كانت عليه بالأمس أقدر.

ويبدو لنا في ختام مبحثنا حول المرأة الأم في شعر الصعاليك ذلك الاقتصاد الشديد في انتقاء عناصرها اللغوية ومادتها البصرية فجاءت مركزة قليلة، فقد قصد الصعلوك من خلالها إلى التعبير عن قضاياه وأحاسيسه ومواقفه من الحياة والناس من حوله.

[1] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 298.

وكما أقررنا تلك العلاقة المميزة بين الصعلوك وأمه كونه لم يعرف عطف الأب منذ صغره، فكانت أمه أقرب مخلوق إليه، ورأينا أن أم الصعلوك تختلف عن أم أي شخص آخر في المجتمع الجاهلي لأنها كانت في الأغلب الأعم إما سبية وأمة وإما وضيعة النسب، وكان هذا هما آخر في مجموع هموم الصعلوك، وسببا آخر يدعوه للثورة والتمرد، لأن المجتمع الجاهلي لن يكف عن النظر إليه بعين التحقير والازدراء من واقع الصفة التي كانت أو لا زالت عليها أمه.

ورغم هذا كله وبلغة التحدي التي لهج بها الصعاليك، فإنهم حاولوا تجاوز هذا الواقع، ولم يسمحوا لأنفسهم بتوجيه أي نوع من السخط أو الإهانة لأمهاتهم أو الأم بصفة عامة، فقد ظلت نظرة الإجلال والتعظيم والإكبار لها راسخة في أذهانهم كما في أشعارهم.

وتجدر بنا الإشارة في الأخير إلى أننا تعمدنا إسقاط أبيات الشنفرى التي يقول فيها[1]:

وَأُمَّ عِيالٍ قَد شَهِدتُ تَقوتُهُم ... إِذا أَطعَمَتهُم أَوتَحَت وَأَقَلَّتِ
تَخافُ عَلَينا العَيلَ إِن هِيَ أَكثَرَت ... وَنَحنُ جِياعٌ أَيَّ آلٍ تَأَلَّتِ
وَما إِن بِها ضِنٌّ بِما في وِعائِها ... وَلَكِنَّها مِن خيفَةِ الجوعِ أَبقَتِ
مُصَعلِكَةٌ لا يَقصُرُ السِترُ دونَها ... وَلا تُرتَجى لِلبَيتِ إِن لَم تُبَيَّتِ
لَها وَفضَةٌ مِنها ثَلاثونَ سَيحَفاً ... إِذا آنَسَت أولى العَدِيِّ اقشَعَرَّتِ
وَتَأتي العَدِيَّ بارِزاً نِصفُ ساقِها ... تَجولُ كَعَيرِ العانَةِ المُتَلَفِّتِ
إِذا فَزِعوا طارَت بِأَبيَضَ صارِمٍ ... وَرامَت بِما في جَفرِها ثُمَّ سَلَّتِ

وذلك لأن أم العيال في هذا النص تشير إلى واحد من الصعاليك وهو تأبط شرا، لأنهم حين غزوا جعلوا زادهم إليه، وكان يقتر عليهم مخافة أن تطول الغزاة فيموتوا جوعا ... وواضح جدا من خلال الأبيات أن "أم العيال" عند الشنفرى تمتلك خصائص وسمات ذكورية مطلقة، وهي لا تشبه حقيقة الأم ولا حتى أي نوع آخر من النساء، فهي غير محجبة، لا يحجبها ستر ولا يضمها بيت، تحمل ثلاثين سهما عريضة النصال، وتعدو في سرعة فائقة، وفي يمينها سيف بتار ...

[1] ديوان الشنفرى، ص 35 - 36 .

ومن ثم فإن هذه الأبيات لن تكشف لنا عن شيء جديد في موضوع المرأة الأم، كونهـا فـي الحقيقة لا تقصد الأم ولا تعبر عنها في شيء لأنها تخالفها في الصفات والتـصرفات معـا، فهي كما قلنا أوصاف ذكورية لا يمكن أن تناط بالمرأة مهما كانت، وسياق الأبيات كما رأينا يؤكد ذلك ويدعمه.

7 - الصورة المبتذلة للمرأة:

لطالما تغنى الشعراء الصعاليك في أشعارهم بعفة المرأة وسمو أخلاقها، وابتعدوا ما أمكنهم عن الخوض في كلام الجسد وتفاصيله، حيث لم نلمس عندهم تلك العناية بتقديم الصورة المادية والحسية كما هو الشأن عند بقية الشعراء الجاهليين، غير أننا نجد بعض النصوص الشعرية التي شكلت الاستثناء، وعلى قلتها فقد مكنت من إبراز الصورة الفاحشة الساقطة للمرأة أو الجانب السلبي منها، وهي تلك الصورة التي تبدو فيها متجردة من حيائها متجاوزة كل الأعراف والمبادئ، منجرفة وراء شهواتها وميولها الغريزي ...
وكان الوصف الحسي لجسد المرأة وطريقة حركة أجزائه وصولا إلى عنصر الإغراء والتمثيل المادي للشبق والشهوة هو عون الشاعر الصعلوك في تقديم هذه الصورة.

ومن خلال استقرائنا للشعر الصعلوكي وجدنا أن هذه الصورة مركزة عند تأبط شرا بالدرجة الأولى، حيث نجد في ديوانه ثلاث مقطوعات في هذا الغرض، بالإضافة إلى أبيات مفردة لدى كل من السليك وأبي الطمحان القيني، أما بقية الشعراء الصعاليك فلا نعثر في أشعارهم على هذا النمط من التصوير.
وعندما نحاول البحث عن تفسيرات منطقية لتمثيل هذه الصورة عند هؤلاء الشعراء دون غيرهم، نجد أن كل من تأبط شرا والسليك باعتبارهما من الشعراء السود، لا يتفرغون لمباهج الحب ولا تتاح لهم سعادته الكبيرة والصغيرة، فالدائرة ضيقة عليهم في هذا المجال، ثم إنهم حين يمدون أعينهم وقلوبهم خارج دائرة الأنثى السوداء يصابون بالإحباط، بل بالقتل أحيانا ...
وعلى هذا الأساس فقد ركز الشاعر الصعلوك الأسود "بصفة خاصة على الجنس، وقد يربط بينه وبين الموت (...)، وقد يكون أول شيء يتذكره وهو على حافة الموت، على نحو ما نعرف من أمر السليك حين حوصر حصار الموت."[1]

[1] عبده بدوي: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، ص 293.

"فالشعراء السود بارعون في توليد الصور الحسية المتحركة الضاجة بالألوان الحارة، فلنفوسهم المتوزعة بين الكآبة والتحدي ظل على صورهم الفنية."[1]
أما بالنسبة إلى أبي الطمحان القيني فكما علمنا من شأنه أنه كان شخصا خبيثا فاسد الأخلاق، وقد سئل مرة عن أدنى ذنوبه فقال: "ليلة الدير، فقيل له: وما ليلة الدير؟ قال: نزلت بديرانية، فأكلت عندها طفشيلا بلحم الخنزير، وشربت من خمرها، وزنيت بها، وسرقت كساءها ومضيت."[2] وإذا كانت هذه أدنى ذنوبه فلنا أن نتصور أين يمكن أن يصل به الأمر، فليس غريبا على شخص بمثل هذه الأخلاق أن يتبجح بتصوير المرأة مبتذلة، وإن كان ذلك من النادر القليل في شعره.

وبالعودة إلى تأبط شرا نجده في إحدى مقطوعاته يقدم لنا صورة فاحشة شكلت المرأة نصيبها الأكبر، وذلك في قوله[3]:

مالك من أير سليب الخله
عجزت عن جارية رفله
فتمشي إليك مشية هركله
كمشية الأرخ تريد العله
لو أنها راعية في ثله
تحمل قلعين لها قبله
لصرت كالهراوة العبله

ويصور تأبط شرا هذه المرأة وقد تغنجت في مشيتها وهي تتبختر، ترتدي ثوبا طويلا تجره جرا حسنا، فهي تسير ببطئ واختيال، تحاول أن تغري بالشاعر وتوقع به في شباكها، وهي تقصد من وراء ذلك كله إلى محاولة الدخول معه في علاقة حميمية وقضاء وطرها من المتعة واللذة ...

[1] عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص 28.
[2] لقد سبقت الإشارة إلى هذه القصة في مدخل الدراسة ص 12.
[3] ديوان تأبط شرا: ص 47.

والشاعر يصور هذه الجارية تملك جرأة في المجاهرة بغرضها والتصريح برغبتها في الممارسة الجنسية، بينما يعجز هو عن مجاراتها، ولا يسعفه الحظ في قضاء حاجتها رغم رغبته في ذلك.

وهو يقدم لنا بعضا من الأوصاف الأنثوية التي توحي بالإغراء والإثارة من مثل كلمة "رفله" والتي تعني المرأة الكثيرة اللحم، "وصورة المرأة الممتلئة الجسم، التي تميل إلى البدانة من الصور المهمة في نظر الإنسان القديم، (...) لتحقق الشروط المثالية التي تؤهلها لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية."[1]

وفي مقطوعة ثانية يقدم لنا تأبط شرا نموذجا آخر لابتذال جسد المرأة، وذلك في قوله[2]:

بحليلة البجلي بت من ليلها — بين الإزار وكشحها ثم الصق

بأنيسة طويت على مطويها — طي الحمالة أو كطي المنطق

فإذا تقوم فصعدة في رملة — لبدت بريق ديمة لم تغدق

وإذا تجيء تجيء شحب خلفها — كالأيم أصعد في كثيب يرتقي

كذب الكواهن والسواحر والهنا — أن لا وفاء لعاجز لا يتقي

إن أول ما يطالعنا به الشاعر في هذه الصورة هو أن هذه المرأة إنما هي امرأة متزوجة لأنها حليلة البجلي – رجل من قبيلة بجيلة – ورغم وضعيتها هذه فهي لم تأنف من بذل جسدها والدخول مع الشاعر في علاقة هي في الأصل محرمة تنبذها الأعراف الجاهلية، لأنها تدخل فيما نسميه بالمصطلح الحديث "الخيانة الزوجية"، وما دام المقام مقام نزوة عابرة، ولحظة التقاء بين الأجساد لا بين العواطف والقلوب، فالشاعر لن يهمه من الأمر سوى وصف وضعية اللقاء وعناصر الجمال والإغراء في جسد هذه المرأة، حيث يبدأ صورته بالحديث عن حال أو صفة الاجتماع معها، فقد قضى ليلته تلك ملتصقا بجسدها ما بين الإزار

[1] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط 2، سنة 1981م، ص 58.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 38 - 39.

وكشحها، ثم يمضي في وصف حركاتها، فهي عندما تقوم تراها مستقيمة معتدلة وهي تشبه في ذلك تلك القناة المستوية التي تتخلل قطعة الرمل وقد ابتلت بقليل من ماء المطر، ثم ينتقل إلى وصف حال وحركة مجيئها ...*

أما السليك بن السلكة فقد استطاع من خلال بيت وحيد أن يجسد أبلغ صورة للمرأة المبتذلة في شعر الصعاليك، فهو يذكر امرأة في أعز ما تملك وهو كرامتها كأنثى، فيصورها ذات شهوة ملحاح، تطلب الذكر لإشباع رغبتها، والذكر يبعد عنها فيعييها إدراكه، وفي هذا يقول[1]:

ولخواء أعياها الإطار، ذميمة بها لخن، أشفارها لا تعلم

ويصور الشاعر هذه المرأة ذات رغبة جنسية عارمة وفرج مضطرب كثير الماء، وهذه الرغبة تجعلها تجهد لتصيد رجلا من أجل إشباع شهوتها، لكنها تعيا ولا يتسنى لها ذلك، فالرجال يهربون منها لأنها ذميمة، قبيحة ريح فرجها الذي لم تعرف أشفاره الشق فهي لم تختن.

ومن خلال النماذج السابقة يتبين لنا أن الشعراء الصعاليك نظروا إلى المرأة التي تبذل جسدها وتتخلى عن أخلاقها نظرة مادية لا تخلو من الاحتقار والاستصغار لشأنها في كثير من الأحيان، وهم إذ يتعرضون إليها في أشعارهم نراهم يتناولونها من زاوية واحدة وهي زاوية الجسد، ومن ثم كانت لغة الوصف والتشبيه هي اللغة الغالبة إن لم نقل الوحيدة في رسمهم لهذه الصورة.

* لقد تعذر علينا شرح الأبيات بسبب صعوبة الكلمات وبعد المعنى، كما أن الديوان لم يرد شرحا كافيا ولا تاما.
[1] ديوان السليك بن السلكة، ص 92.

8 - صورة طيف المرأة:

"يشغل طيف الحبيبة وجدان الشاعر الجاهلي ليمتد على مساحة واسعة من الشعر، ونجرؤ على القول: إن بإمكان الدارس اكتشاف مقدمات حلمية لا تقل أهمية عن المقدمات الطللية أو الخمرية."[1]
فهذه الصور – صور الطيف – من حيث كونها ضربا من الأوهام ونسجا من الأحلام، فهي ملاذ ظليل يلجأ إليه الصعلوك يجد فيه راحته، وفضاء حر يتخطى فيه الواقع ويعيد تشكيل حيثياته كيفما شاء، والمرأة بالنسبة للصعلوك كما علمنا، صعبة المنال قليلة الوصال، ولنا أن نتصور كيف لجأ شعراء الجاهلية القبليون إلى خطاب الطيف بعد أن تعذر عليهم تحقيق أمانيهم وتطلعاتهم واقعا فعليا، وهم الذين يعيشون في كنف القبيلة ويلتقون يوميا بعشرات النسوة فيها، فما بالك بهذا الصعلوك الذي يأوي الجبال والبراري والمفازات البعيدة ويعاشر الوحوش والضواري بعيدا عن مجتمعه الذي نبذه وعده من ألد أعدائه ...

والطيف هو "زور الحبيبة من غير وعد يخشى مطله، ويخاف ليّه وفوته، واللذة فيه لم تحتسب ولم ترتقب، يتضاعف بها الالتذاذ والاستمتاع، وإنه وصل من قاطع وزيارة من هاجر وعطاء من مانع وبذل من ضنين ... وهو لقاء واجتماع بين عاشقين لا يشعر الرقباء بهما ولا يخشى منع منهما ولا اطلاع عليهما ... وإنه تمتع وتلذذ لا يتعلق بهما تحريم ولا تجريم ولا يدنوا إليهما تأثيم ولا عيب ولا عار ... بيد أنه باطل وغرور، ومحال وزور ولا انتفاع بما لا أصل له وإنما هو كالسراب اللامع وكل تخيل فاسد ... لأنه سريع الزوال وشيك الانتقال، يهيج الشوق الساكن ويضرم الوجد الخامد ويذكر بغرام كان صاحبه عنه لاهيا أو ساهيا."[2]

وكان الطيف غالبا ما يربط الشاعر بماضيه ويحيله إلى أيامه الخوالي، ويجعله يعيش تلك اللحظات من جديد بمختلف تفاصيلها، محاكيا الحقيقة تارة، ومحرفا ومتصرفا فيها تارة

[1] عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص 34.
[2] المرجع نفسه، ص 31.

أخرى، حيث "لم يكن الشاعر يجد فكاكا من الحنين إلى الماضي في مقدمات الطيف، في الليل والنهار، في اليقظة والنوم، حتى إن طيف صاحبته كان يسري إليه على بعد الدار وشحط المزار، يذكره بالماضي ويشده إليه."[1]

يقول السليك[2]:

ألم خيال من نشيبة بالركب — وهن عجال عن نيال وعن نقب

فهذا طيف محبوبة السليك لم ينتظر الشاعر ليستقر مع قومه المترحلين، أو أن يأتي الليل ليهجع الناس، فبينما كانوا يشدون الركاب معجلين ليرتحلوا عن "نيال" وعن "النقب"، إذ بطيف يلم به، وهو طيف محبوبته "نشيبة".

وتبعا لذلك امتلك هذا الطيف صورة جريئة، حيث جاء في وقت يقظة الشاعر وقومه، وكذا في وقت تكثر فيه الحركة والجلبة، وهنا تكمن المقدرة السحرية للطيف بإلغائه حدود الزمان والمكان والطقس الاجتماعي، ومقارعة أسباب الفناء والخواء وإلغائها، فيُظْهِر الطيف الحبيبة عاشقة قبل أن تكون معشوقة، وهي تتخذ هذا الوضع بناء على رغبة الشاعر وهواه، فهو الذي يمسك بأجزاء الصورة فيجعل منها صورة مثالية، توافق وتلاءم جوه النفسي والعاطفي.

لقد أعطى الصعاليك غاياتهم وأهدافهم اهتمامهم الأول ورعايتهم التامة، فظلوا يكتمون مشاعرهم وأحاسيسهم، فيعانون ما يعانون، ويأرقون ويتألمون، إلى أن تضيق بهم الأرض بما رحبت ويملون البعد والاغتراب، ويضجرون من معاشرة الوحوش والغيلان، فينفجر ذلك كله أهات حرَّى وزفرات مرة، يومضها البرق وتؤججها نسائم الرياح الآتية من جهة الأهل والمحبوبة.

ونصل من هذا كله إلى صورة ترشح حزنا وهي لتأبط شرا يعلن فيها استعداده لتقديم روحه ثمنا مقابلا لزيارة طيف الحبيبة، حيث يقول[3]:

[1] حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية، ص 229.
[2] ديوان السليك بن السلكة: ص 65.
[3] ديوان تأبط شرا: ص 40 - 41.

يــا عيــدُ مالَــكَ مِن شَوقٍ وَإيراقِ	وَمَرِّ طَيفٍ عَلى الأَهــوالِ طَــرّاقِ
يَسري عَلى الأَينِ وَالحَيّاتِ مُحتَفِيــاً	نَفسي فِداؤُكَ مِن سارٍ عَلى ســاقِ
إِنّـــي إِذا خُلَّـــةٌ ضَـــنَّت بِنائِلِهـــا	وَأَمسَكَت بِضَعيفِ الوَصــلِ أَحــذاقِ
نَجَوتُ مِنها نَجائي مِــن بَجيلَــةَ إِذ	أَلقَيتُ لَيلَــةَ خَبــتِ الــرَهطِ أَرواقِ

ففي هذه الأبيات يخاطب الشاعر ما يعتاده من حزن وشوق، لينفذ منه إلـــى الحــديث عــن الطيف وخصائصه، هذا الطيف الذي أحاله إلى طيف متصعلك، ليجد فيه معادلا أمينا لواقعه وصورة حية من صور عالمه.

وهو يرسم لنا صورة لطيف حبيبته يسير بالليل حافي القدمين، غير عابئ بالكد والعناء، ولا مباليا بمخاطر الطريق المحفوفة بالأفاعي المميتة، ليستقر أخيرا إلى جوار الشاعر الذي يبدي استعداده لتقديم حياته فداء لزيارة هذا الطارق. وإنما تعجب الشعراء على مر الــزمن مــن اهتداء الطيف بلا هاد، وتخلصه على المضايق، وتخطيه صعب المــسالك، لأنهــم فرضــوا زيارته زيارة حقيقية وطروقا صحيحا فتعجبوا مما يتعجب من مثله في الواقع.

ولكن الشاعر الصعلوك لم يشأ أن يهزم أمام عالم المرأة بقدر ما آثر الفرار منها، لأنه بكــل بساطة رأى في المرأة – وفي طيفها – وجها آخر لصراعه ضد التقاليد الاجتماعية الجائرة، فربما جعل من هذه المرأة رمزا للقبيلة التي تمرد عليها، وعلى هذا الأساس حاول الــشاعر عدم الانصياع لرغباتها وإغراءاتها، وقد زاد استخدامه للطيف من ترسيخ هذا المعنى، فكأنما أراد أن يوحي إلينا بأن هذه المرأة – القبيلة – وكل ما تقدمه من تنازلات بقدومها إليه بنفسها طالبة الوصل، فإنما أخفت وجهها الحقيقي خلف هذا الوجه الأنثوي البريء، وســرت إلـــى الصعلوك ليلا في لحظة خلوته تبغي إغواءه، وقد تخير موعد الليل بالذات دلالة على معنـــى الإغراء والإغواء، ولكنه ما يلبث أن ينتبه لحيلتها هذه، فيعتبر تنازلها ذاك من قبيــل الــوهم والخداع الذي ما يلبث أن يزول ويندثر، ومن ثم يقرر الفرار منها كما كان فراره من "بجيلة" من قبل.

ورغم أنه في البداية يصرخ بوجده وشوقه وأرقه لطول التغرب والبين، فإنه مع ذلك مستمر في تحقيق أهدافه، ثابت على مواقفه، ولن يرضى بالقليل من حقوقه – ضعيف الوصل – بل هو مصمم على أخذها كلها، وإلا فالتصعلك خياره الأول وخياره الأخيــر، والــشاعر يقــيم

علاقة عجيبة بين طيف المحبوبة وحياته المتصعلكة، فيجعل فراره من طيفها شبيها بفراره من أعدائه ...

وهو اقتران سببه الهجر الناجم عن التصعلك – يستدعي بالضرورة – الانتقال من هذه الصورة المؤلمة التي راكمت الحزن والأسى في نفس الشاعر الصعلوك إلى صورة أكثر إشراقا وبعثا للزهو والتبجح من ركام رماده، وهو ما يفعله الشاعر عندما يعود بذاكرته إلى ماضي أيامه وهو يسير في القفار بصحبة سيفه، فيروي أمجاده الشخصية وبطولاته كفارس لا يقهر، على الرغم من أن آثار القهر ماثلة في جانب آخر، وقابعة في زاوية مظلمة من نفسيته المَوْجُوعَة.

هكذا جعل تأبط شرا من طيف صاحبته طيفا متصعلكا يتسق مع عالمه ويواكب جوه النفسي، الذي يغلب عليه صراع داخلي حاد من أجل تبرير مواقفه وخياراته بضرورة الخروج، ومن ثم فقد كان للوضع النفسي الذي يعيشه الشاعر دخل في صياغة مشاعره على هذه الشاكلة من الرمزية والتداخل بين الواقعي والخيالي.

والشاعر يلوذ "بالحلم ليفكك صورة الحاضر إلى أجزائها الصغرى ليعيد تشكيلها وفق هواه، فينشر عليها ألوان الماضي وعبقه، ويعادل بالحلم طيف الحبيبة أو خيالها الزائر، بطش الهجر بلطف الوصل، وخشونة الحاضر برفق الماضي."[1]

وهنا نصل إلى لوحة أخرى يقدمها لنا مالك بن حريم الهمداني يقول فيها[2]:

تَذَكَّرتُ سَلمى وَالركابُ كَأَنَّها ... قَطاً واردٌ بَينَ اللفاظِ وَلَعلَعا
فَحَدَّثتُ نَفسي أَنَّها أَو خَيالها ... أَتانا عَشاء حينَ قُمنا لِنَهجَعا
فَقُلتُ لَها بيتي لَدَينا وَعَرِّسي ... وَما طَرَقَت بعدَ الرقادِ لِتَنفَعا
مُنَعَّمَةٌ لَم تَلقَ في العَيشِ تَرحَةً ... وَلَو تَلقَ بؤساً عَندَ ذاكَ فَتَجدَعا
أَهيمُ بِها لَم أَقضِ مِنها لُبانَةً ... وَكُنتُ بَها في سالِفِ الدَهرِ موزِعا
كَأَنَّ جَنى الكافورِ وَالمِسكِ خالِصاً ... وَبَردَ النَدى وَالأُقحُوانَ المُنَزَّعا
وَقَلتاً قرت فيهِ السَحابَةُ ماءَها ... بِأَنيابِها وَالفارِسِيَّ المُشَعشَعا

[1] عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص 33.
[2] محمد نبيل طريفي: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي: ج 2، ص 128 – 129.

ففي هذه الأبيات يأتي طيف صاحبة الشاعر ليلا مع موعد النوم، وهو الموعد الذي يكثر فيه طرق الطيف عند أكثر الشعراء الجاهليين، ويبدو مالك وقد تذكر محبوبتـــه "ســـلمى" شـــديد التشوق إليها، فمجرد ذكرى تجعله يستحضر طيفها إلى جانبه، ولا يقف الأمر عند هذا الحـــد بل نجد أنه لا يميز بين سلمى وخيالها، فينظر إليهما على أنهما سواء، وعلى هـــذا الأســـاس نجده يعطي لهذا الطيف خصائص إنسانية محضة ولا يحمله بتلك القـــدرات الخارقـــة التـــي رأيناها عند طيف تأبط شرا، ومن ثم فهو يدعو حبيبته مـــن خـــلال طيفهـــا إلـــى النـــزول والاستراحة والمبيت لديه، ثم ينتقل سريعا إلى الحديث عن سلمى وصفاتها وكيف كانت حاله معها في سالف الأيام.

كأن الشاعر قد اتخذ من خطاب الطيف معبرا ومبررا أراد من خلاله النفاذ إلى الحديث عـــن محبوبته، وهو حديث تدعو الحاجة إليه عند طول الهجر وشدة الضجر ومقاساة نـــار الملـــل والسهر، وهو بعد ذلك وسيلة للتنفيس عن المشاعر المحمومة بنار الحرمان، فهذا صـــعلوك آخر حرمه واقعه وموقعه من كل شيء، وهو من معرفته بوضعه الصعب لا يعلـــق آمـــالا كثيرة على زيارة هذا الخيال:

" وَما طَرَقَت بعدَ الرقادِ لِتَنفَعا "[1]

فهو حتما سيزيد من تأجج نار لوعته، وسيمنع عينيه عن النوم ليطيل زمن عذاباته وعنائـــه بالليل والنهار على حد سواء.

ومن خلال ما سبق يمكننا أن نلاحظ أن "لوحة الطيف (أو الخيال الزائر) لا تحتمـــل التأجيل في القصيدة القبسلامية فموضعها في الأغلب بين البيت الأول والـــسادس"[2]، وهـــي كذلك عند الشعراء الصعاليك تحتل مطالع القصائد التي ترد فيها أو قد تتأخر قليلا.

---

[1] المصدر السابق: ج 1، ص 128.

[2] عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص 39.

وكان من الطبيعي أن يلجأ الشاعر الصعلوك إلى الحلم، لأنه وسيلته الوحيدة لتحقيق ما عجز عنه واقعا (بفعل حالة الطرد القبلي التي يعيشها). هذا على الرغم من قلة شعره الذي يختص بذلك.

كذلك لاحظنا أن الصعاليك على الرغم من لجوئهم إلى خيال المـرأة، إلا أنهم لـم يسترسلوا في الحديث إليه أو المقام معه، كأن الطيف الذي يزور الصعاليك يختلف عـن ذاك الذي يزور غيرهم، فهو يتميز بسرعة رحيله وعودته من حيث أتى، فالشاعر الـصعلوك لا يسعفه الحظ ليستمتع بطيـف محبوبتـه كمـا هـو الـشأن عنـد غيـره مـن الـشعراء. وهذا الأمر يدفعنا إلى التساؤل عن السر وراء ذلك التعامل المخصوص للصعلوك مع طيف المرأة، أو السبب الذي جعل صورة الطيف عنده تأتي على هذه الشاكلة، فـي حـين كـان بإمكانه أن لا يترك ذلك الطيف يمر من دون أن يمارس معه كل طقوس الحب التـي حـرم منها في الواقع بسبب ظروفه الخاصة، وأن يرتو في حلمه بطيف أنثاه على الرغم من أنـه في صحوه مكتو بنار هجرها؟ وهذا بالفعل ما فعله شعراء آخرون كانـت ظـروفهم كـذلك صعبة وقاسية كعنترة بن شداد مثلا.

والجواب يحيلنا مجددا إلى خصوصية صعلوكية تنبع من فرادة الحياة التـي يعيـشها الصعلوك، فظروف هذا الأخير لهي أصعب وأقسى من تلك التي عانى منها أي شاعر آخر، وهذه الظروف التي نتكلم عنها أثّرت في طباع الصعلوك لتجعل منه أكثر واقعية، وأبعد عن الخيال إلا بمقدار ما يسمح له بتفريغ بعض مكبوتاته والتنفيس عن مكنونات نفسه الحارقـة، فاللغة وإن كانت أداة تواصلية وتفاعلية بامتياز فهي "تستعمل أيضا للتعبير عـن المـشاعر المختلفة من سعادة وفرح وحزن وغضب واستياء إلخ، (...) وفي معظم هذه الحالات يكون استعمال اللغة نوعا من التنفيس عما في داخل الإنسان بغض النظر عما إذا كان هنالك مـن يسمع ذلك الكلام أم لا."[1]

[1] نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، سنة 1978م، ص 175.

وبالإضافة إلى واقعية الشاعر الصعلوك، فإنه يبدو كذلك غير مستعد للتخلي عن عزة نفسه وكبريائه حتى ولو تعلق الأمر بمجرد حلم، وهي نفس الخاصية التي لاحظناها عند حديثه عن المرأة المصارمة في مبحث سابق.

وهذه كانت بصفة عامة خصائص العلاقة بين الشاعر الصعلوك وطيف محبوبته، وكنا قد أشرنا قبل هذا إلى مميزات ذلك الطيف، الذي يبدو متلائما ومتناسقا معه، فهو كما الصعلوك جريء وشجاع ومجازف، فهو طيف متصعلك ولا يمكنه أن يكون غير ذلك عندما يتعلق الأمر بشاعر صعلوك.

الفصل الثاني:

الأشكال البلاغية للصورة

1- الصورة التشبيهية

2- الصورة الاستعارية

3- الصورة الكنائية

1 - الصورة التشبيهية:

إن ما يقصد بالتشبيه هو بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو غيرها ملفوظة أو مقدرة. "والتشبيه والتمثيل في اللغة مترادفان معناهما واحد، وهو بيان وجود صفة أو أكثر في المشبه مشابهة لما يظهر من صفات في المشبه به. والتشابه اشتراك شيئين فأكثر في صفة أو صفات متماثلات ..."[1]

أما المعنى الاصطلاحي للتشبيه فلا يختلف كثيرا عنه في اللغة، وقد وضعت عدة تعريفات جامعة له لا تختلف عن بعضها إلا في الصياغة، ومن ذلك: "التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة."[2]

على أنه يجب التنبيه إلى أن المقصود بالمشبه والمشبه به "ليس المشاكلة التامة أو المطابقة المطلقة وإلا كان طرفا التشبيه شيئا واحدا، وكانت عملية التشبيه من قبيل تحصيل الحاصل، إنما المقصود أن يواطئ المشبه به المشبه من بعض الوجوه لا من جميعها."[3] ويستحسن في هذا المجال أن يكون اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيهما، حتى يدنى بهما إلى حال الإتحاد، ويفسر عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه بأنها على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأويل كتشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، ومثال ذلك تلك التشبيهات الحسية التي

---

[1] عبد الرحمن حسن الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم - دمشق، الدار الشامية - بيروت، ط 1، 1416هـ - 1996م، ج 2، ص 161.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت - الحمراء، ط 3، سنة 1992م، ص 172.

[3] العجيمي محمد الناصر: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي أنموذجا، مركز النشر الجامعي - تونس، منشورات سعيدان، سوسة - تونس، دط، سنة 2003م، ص 122 - 123.

يوردها الشعراء، أما الآخر فهو أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل، والاشتراك في الصفة يقع مرة في نفسها وحقيقة جنسها، ومرة في حكم لها ومقتضى الحكم، وربما انتـــزع وجه الشبه من شيء واحد، وربما انتزع من عدة أمور[1]، وهذا الأخير خصه البيانيون بلفـــظ التمثيل.*

أما بلاغة التشبيه فتنشأ "من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريـــف يـــشبهه وصورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها."[2]

إذن إن التشبيه فن جميل من فنون القول، وهو يدل على دقة ملاحظة الأشباه والنظائر فـــي الأشياء، سواء كانت ماديات تدرك بالحواس الظاهرة، أو معنويات تدرك بالتفكر والتأويـــل، ويحسن في ذوق العرب الأدبي أن يشبهوا ذا الصفة الخفية بذي الصفة الجلية، نظرا لوجـــود جنس هذه الصفة أو نوعها فيهما.

وكانت الفتنة بالتشبيه عند البلغاء والبيانيين والنقاد العرب القدامى كبيرة، حتى إن ناقدا كالمبرد (ت 285 هـ) يصفه بأنه باب كأنه لا آخر له، بل إن شيوع هذا اللون واطـــراده فـــي كلام العرب جعل المبرد ذاته يقول: "والتشبيه جار كثير في الكلام، أعني كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد."[3]

ونجد كلاما آخر لأبي هلال العسكري (ت 395 هـــ) وهو من نقاد القرن الرابع الهجري يقول فيه: "أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه – التشبيه – ولم يستغن أحد منهم عنـــه، وقد جاء من القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكل لسان."[4]

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمان: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني – جدة – السعودية، ط 1 ، سنة 1991م، ص 90 وما بعدها.

* التمثيل: هو ذلك التشبيه المركب الذي يكون وجه الشبه فيه منتزعا من متعدد.

[2] مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، عين شمس – سوتير، الإسكندرية، دط، دت، ص 33.

[3] المبرد أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 3، سنة 1997م، المجلد 2 ، ص 996.

[4] العسكري أبو هلال: كتاب الصناعتين، حققه وضبطه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت- لبنان، ط 2، سنة 1989م، ص 265.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل خلطوا بين التشبيه وبين الأغراض الشعرية المختلفة، حين جعلوه قرينا لها، فقد جاء على لسان المزرباني قوله بأن الشعر وضع على أربعة أركان: "مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق."[1]
وقد رفع النقاد القدامى من قيمته فعدوه من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة، ولدى جعلوه أبين دليل على الشاعرية، ومقياسا تعرف به البلاغة.[2]

والتشبيه بما يمتاز به من بساطة وحفاظ على المعالم والحدود بين الأطراف، وبعد عن التداخل والاختلاط، كفيل بأن يرضي ذوقهم الفني السهل المجافي للعمق والإيغال، لذلك تجاوبوا معه وألحوا عليه وجعلوه معيارا للشاعرية، يفاضلون بين الشعراء على حسب إجادتهم له.
فكان مرد إيثار العرب للتشبيه وتفضيله على ما سواه من الأنماط البلاغية الأخرى يعود إلى حبهم للجمال السهل الذي ينال بلا كد للأذهان أو إجهاد للأفهام، فقد كانوا يحبون الجمال الواضح الذي تدركه الحواس بمجرد أن تنبه عليه تنبيها خفيفا، وهذا نابع من "نظرة عقلانية صارمة تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض – في حزم – كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة والمتعارف عليها في أي مستوى من المستويات."[3]

إلا أن غاية التشبيه لديهم لم تكن مجرد بيان لصفة، وإنما هي إثارة للوجدان والأحاسيس حتى يبرز المشبه في صورة قوية معبرة. ومن ثم فإن للتشبيه موقعا حسنا في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويكسبها توكيدا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا، فهو فن واسع النطاق، فسيح الخطوة، دقيق المجرى، غزير الجدوى.
كما أن التشبيه "لا يتناول عند البلاغيين لذاته، ولمجرد أنه عامل من عوامل التزويق، وإن كان هذا الوجه حاضرا بقوة وإلحاح في كتاباتهم، وإنما يهتم به ويصرف النظر إليه لما يقوم

[1] المزرباني: الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، ص 227.
[2] ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، ص 48.
[3] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 200.

به من وظائف ذات شأن في إبراز صورة الموصوف وبيان كيفية ارتباطه بغيره من الكائنات الجامدة أو الحية، وفي نهاية المطاف فيما يسمونه تأكيد المعنى."[1]

وإذا كانت هذه حال النقاد القدماء، فإن من المحدثين من ذهب إلى أبعد من ذلك في تفسيره لعملية التشبيه وعلاقاتها، كما هو الشأن عند "نصرت عبد الرحمن" الذي رفض حصر وظائف التشبيه في التزيين أو التوضيح، بل حاول أن يبحث عن العلاقة الرمزية بين المشبه والمشبه به، وهي علاقة أبعد ما تكون عن العلاقة الظاهرية بين الطرفين، ويضرب كمثال على ذلك ما شبهت به المرأة، وفيما تكرر تشبيهها به من: الدمية، والشمس، والغزال، والمهاة، والريم ...[2]، وهو في ذلك يحاول إضفاء صبغة أسطورية على هذه العلاقة، ليخرجها من إطارها السابق إلى إطار رمزي أعمق.

وكان من الطبيعي أن نلمس لهذه العناية المفرطة التي حظي بها التشبيه آثارا على عدة مستويات من مستويات الدرس البلاغي والنقدي الخاص به، ولعل أبرز هذه الآثار يتجلى في تعدد التقسيمات والتفرعات في هذا المجال، ومن ذلك تقسيم التشبيه إلى مفرد ومركب، يتفرع هذا الأخير بدوره إلى وجهين: ما كان على شكل عناصر متلاقية تقابل أمثالها في المشبه به، وما كان على شكل وحدة مركبة متداخلة تعطي بجملتها وجه الشبه دون ملاحظة التقابل الجزئي بين المشبه والمشبه به.

"ورغم تعدد أنواع التشبيه وكثرتها إلا أن البلاغيين يرون في التشبيه البليغ الذي حذف منه الوجه والأداة أرقى أنواع التشبيه وأسماها من الناحية الفنية، وذلك لأن حذف الوجه والأداة يوحي باتحاد الطرفين وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به."[3]

وقد لاحظ البيانيون أن من التشبيه الحسي "ما لا تدركه الحواس الخمسة وهي: البصر والسمع والشم والذوق واللمس، لكن تدرك مادته فقط، ويسمى هذا التشبيه بالخيالي."[4]

---

[1] العجيمي محمد الناصر: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي أنموذجا، ص 120.

[2] عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، ص 73.

[3] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية قديما، مجلة الآداب، العدد 2، ديوان المطبوعات الجامعية - قسنطينة، سنة 1995م، ص 84.

[4] الهاشمي السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، دط، دت، ص 221.

كما لاحظوا أن التشبيه قد يترك الطريقة المعهودة في ذكر المشبه والمشبه به، ويتخذ طريقة غير صريحة في التشبيه، وذلك بأن يأتي بكلام مستقل مقرون بكلام آخر، وقد اشتمل هذا الكلام الآخر على معنى يفهم منه ضمنا تشبيه يناسب الكلام المستقل الذي اقترن به، وهو ما يسمى بالتشبيه الضمني.

وسوف نتوقف عند هذا الحد في ذكر التقسيمات التي خص بها البلاغيون التشبيه حتى لا نجد أنفسنا في عملية تكرار لما قاله هؤلاء، وهو بطبيعة الحال عمل بعيد عن غايتنا من وراء هذا المبحث، فالذي يهمنا هو التشبيه باعتباره مكونا من مكونات الصورة الشعرية، وشكلا من أشكالها البلاغية.

و"الصورة الشعرية – في الواقع – هي كل تعبير شعري ينقل إحساس الشاعر إلى المتلقي، فيثير انفعاله ويحرك مخيلته، ويؤثر في فكره ووجدانه، بحيث يجبره على الاستجابة العاطفية أو النفسية المطلوبة."[1]

والصورة من الوجهة الأسلوبية هي تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين، أو هي طريقة في الكلام تقوم على علاقة المشابهة كما هي الحال في الاستعارة والتشبيه، أو على علاقة المجاورة كما هي الحال في الكناية والمجاز المرسل[2].

وكانت الصور الشعرية من أهم الخصائص التي تميز بها الشعر العربي حتى ليخيل إليك عند قراءتك لأي قصيدة جاهلية مثلا، أنك أمام عدة لوحات فنية متعاقبة تجسد مناظر ومواقف ومشاعر مختلفة، وكان "من أهم الطرق لبناء الصورة الفنية في الشعر العربي هو التشبيه، الذي تعامل به الشعراء بمهارة فائقة وبدقة وكمال."[3]

وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال دراستنا للصورة الشعرية التي اعتمد فيها الشعراء الصعاليك على التشبيه من أجل بنائها وتكوينها، وذلك في أشعارهم المتعلقة بالمرأة.

---

[1] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية قديما، مجلة الآداب، العدد 2، ص 80.

[2] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة – الجزائر، سنة 2006م، ص 151.

[3] وهيب طنوس: نظام التصوير الفني في الأدب العربي، من القرن الأول إلى القرن السادس الهجريين، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب – سوريا، سنة 1993م، ص 59.

حيث يعد "التشبيه أقوى الألوان الفنية التي اعتمد عليها الشعراء الصعاليك في شعرهم، وهو لون يتفق تماما مع ... السرعة الفنية التي لاحظناها لديهم، إذ أن الصنعة الفنية في التشبيه صنعة سريعة، لا تتجاوز عقد موازنة بين أمرين يشتركان في معنى، وهو – من هذه الناحية – غير الاستعارة مثلا."[1]

وأول ملاحظة تلفت انتباه الدارس عند تناوله الصورة التشبيهية للمرأة في شعر الصعاليك أنها جاءت قليلة نادرة لا تشكل خطا في نهجهم التصويري، فقد عمد الشاعر الصعلوك إلى الأسلوب المباشر الواضح، البعيد عن التكلف والغموض، وحتى التشابيه التي أوردها الصعلوك جاءت على هذا النحو، وإن كان قد غلب التشابيه التمثيلية والمفصلة على تلك التي أتت مفردة، ومع ذلك فهي لم تكن بعيدة المنال مغرقة في المعنى، وإنما جاءت واضحة، حيث عمد إلى تفصيلها وتفسيرها حتى يتبين الغرض منها، وحتى لا تظل مبهمة وغير مفهومة.

وعندما تناول الشاعر الصعلوك تشبيه المرأة في أشعاره لم يصفها بمعزل عن شعوره وعاطفته، بل مزج تصويره بعاطفته وحسه، فطابق جوه النفسي جوه الفني، وبرزت ألوان صورته ملائمة بين الشعر والشعور، وخرجت عنده درجات من التشبيهات الحسية والمعنوية، المفردة والمركبة والتمثيلية ...

وبعد استقرائنا لأشعار الصعاليك – التي وصلت إلينا – لمسنا توظيفهم لأدوات التشبيه في أغلب صورهم، وقد اعتمدوا بالدرجة الأولى على أداتي "الكاف" و "كأن"، تليهما مباشرة الأفعال الدالة على الشبه محصورة في الفعل "هب" والفعل "مثل"، وما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو صعوبة القيام بعملية إحصاء دقيقة عندما يتعلق الأمر بشعر هذه الطائفة، ولذلك يبقى كلامنا عن تواتر التشابيه أو غيرها في أشعارهم كلاما نسبيا، وذلك في حدود المادة المتوفرة لدينا، والتي نعتقد مع ذلك أنها تشتمل على أغلبية أشعارهم.

[1] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 287.

وكما أسلفنا الذكر فإن التشابيه المفردة في أشعار الصعاليك المتعلقة بالمرأة جاءت قليلة نادرة على غير المتوقع، وهي لم تأت بسيطة موجزة بل عمدوا إلى تفصيلها، وقد توسلوا بحرف "الكاف" في بناء أغلب تشابيههم المفردة التفصيلية، وهي تلك التشبيهات التي يتبع فيها أحد طرفي التشبيه بصفات تقريرية، وهذه الصفات هي عبارة عن نعوت للمشبه أو المشبه به، كما قد تكون عبارة عن تصوير لجانب من طبيعة الشيء، ومن ذلك قول أبي خراش الهذلي[1]:

إذا هي حنت للهوى حن جوفها كجوف البعير، قلبها غير ذي عزم

ويبدو واضحا أن الشاعر قد استمد صورته هذه من البيئة البدوية التي يعيش فيها، وهو يقول إن زوجته إذا حنت إلى أهلها فتحت فمها تحن كما يحن البعير، قلبها غير ذي عزم، ذلك أن العازم يسكن، كما قد يكون قصد بتشبيهه أن امرأته إذا جاعت فتحت فاها كما يفعل البعير، فليس لها قدرة على احتمال الجوع.

ومن التشبيهات التفصيلية باستعمال حرف التشبيه "الكاف" كذلك، قول تأبط شرا[2]:

فتمشي إليك مشية هركله
كمشية الأرخ تريد العله

فهو يشبه مشية هذه الجارية بمشية "الأرخ"، وهي أنثى البقر التي لم تنتج من قبل. وقد أتبع الشاعر هذا المشبه وهو "مشية الجارية" بصفة تقريرية متمثلة في كلمة "هركله" بمعنى المشي في خيلاء.

ولم تكن الكاف الوسيلة الوحيدة في بناء الصور التشبيهية المفردة عند الصعاليك، بل اعتمدوا كذلك على أفعال التشبيه، ومن ذلك قول أبي الطمحان القيني مشبها امرأة حرة كريمة بظبي خالص البياض، فيقول[3]:

---

[1] ديوان الهذليين: القسم الثاني، ص 126.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 47.
[3] محمد نبيل طريفي: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج 1، ص 327.

وبيضاء مثل الرئم قد كنت خــدنها ربت في نعيم جيدها غيــر عاطــل

وكما هو ملاحظ فإن طرفي التشبيه مفردان حسيان، وأما الجامع بينهما فهو البياض الخالص في كليهما. وقد استخدم الشاعر في ذلك الفعل "مثل"، ومال إلى التفصيل وذلك عنــدما أتبــع المشبه به بصفات تقريرية تخص المشبه ولا تتعلق بالمشبه به، فهذه المرأة قد تربــت فــي بحبوحة من العيش، وعنقها مزين بالحلي فهو غير عاطل.
وهنا تجدر الإشارة إلى أن لون البياض في بشرة المرأة استعمل بصفة اطرادية في الــشعر الجاهلي للدلالة على الأريحية وترف العيش، وعمد الشعراء إلى إيراد صفة البيــاض عنــد المرأة متبوعة بوصف زينتها وما ترتديه من حلي ومجوهرات، وذلــك تأكيــدا علــى هــذا المعنى، كما يعود السبب في إيثارهم للون البياض إلى احتفالهم بذلك العنــصر النــادر فــي بيئتهم التي يغلب عليها القحط وشدة الحرارة، مما ينعكس على لون البشرة فنجدها تميل إلــى السمرة، ولذلك ضمَّن الشعراء صورة المرأة التي يتوقون إليها، وشاعرنا الصعلوك لم يخرج عن هذا الخط الجمالي السائد كما رأينا.

ومثلما فعل أبو الطمحان القيني نجد الشنفرى يسلك نفس النهج في استخدامه لأفعــال التشبيه، حيث راح يشبه امرأته الراحلة بنعمة من نعم العيش، وذلك بتوظيف الفعل "هــب"، حيث يقول[1]:

فــوا كبــدا علــى أميمــة بعــدما طمعت، فهبها نعمة العــيش زلــت

فصاحبته أميمة ذهبت وزالت، وهي في ذلك كنعم العيش التي يستأنس بها المرء زمانــا ثــم تزول فليس لها دوام أو بقاء.

وكما استخدم الصعاليك الأدوات مع تشبيهاتهم المفردة نعثر لهم كذلك علــى صــور تشبيهية لم ترد فيها هذه الأدوات، وهذا النوع كما هو معروف يعد من أقوى أنواع التــشبيه

[1] ديوان الشنفرى: ص 32.

على الإطلاق، إذ يجعل حذف الأداة المشبه يرتقي إلى منزلة المشبه به، حتى نحس اقترابهما من درجة الاتحاد، أو أن المشبه قد أصبح عينه المشبه به، وهذا بطبيعة الحال يزيد المعنى قوة وصلابة، وتمكينا لصورة المشبه في ذهن المتلقي وتثبيتا لها، كقول الشنفرى[1]:

إِذا هُـوَ أَمـسى آبَ قُـرَّةَ عَينِـهِ مَآبَ السَعيدِ لَم يَـسَل أَيـنَ ظَلَّـتِ

ففي هذا البيت يصف لنا الشاعر قيمة العفة والطهارة في أكمل صورها، عفة تلك الموصوفة التي جعلت حليلها يرجع إلى البيت تغمره سعادة قصوى، دون أن يكلف نفسه عناء مساءلتها: أين كانت؟ ولا أين ذهبت؟ ... لأنه يدرك تمام الإدراك أنها امرأة عفيفة طاهرة لا تسول لها نفسها فعل ما يريب. فالمشبه به ورد مصدرا ميميا مصاغا من فعله (مآب) للتأكيد على الدلالة، والغرض من هذا التشبيه بيان حالة المشبه (سعادة الزوج) في نفس السامع بإبرازها فيما هي فيه أقوى وأظهر.

ومن التشابيه البليغة أيضا قول عروة بن الورد[2]:

ليالينـا إذ جيبهـا لـك ناصـح وإذ ريحها مـسك ذكـي وعنبـر

وهنا يبدو هذا التشبيه رغم حذف الأداة ووجه الشبه بسيطا وموجزا، فقد شبه رائحة صاحبته بالمسك الذكي أو العنبر، وتشبيه ريح المرأة بالمسك أو العنبر من التشبيهات المتكررة كثيرا في الشعر العربي بعامة والجاهلي بخاصة، وعلى عكس ما قد يبدو من عدم تمكن عروة من تقديم صورة مبتدعة، واكتفائه بهذا النوع البسيط من التشبيه، الذي يفتقد للقيمة الفنية نتيجة لكثرة ابتذاله في الشعر، إلا أن الواقع يقول إن عروة بن الورد يعد أكثر الشعراء الصعاليك استخداما للصور البيانية التي لا تخلو من حذق فني وإبداع متأصل كما سنراه في حينه، وإذا ما اعتمدنا على الرأي القائل بالمفاضلة بين الشعراء على أساس البراعة في توظيف الصور البيانية من تشبيه واستعارة وغيرها، فسيمكننا ذلك من القول إن عروة بن الورد يحتل طليعة الشعراء الصعاليك من حيث القيمة الفنية.

[1] المصدر السابق: ص 33.
[2] ديوان عروة بن الورد، ص 49.

وقد خرج التشبيه عند الصعاليك عن هذا الأسلوب اليسير الذي لا يتعدى عقد رابطة بين عنصرين، إلى أسلوب فني آخر كان أكثر قدرة على الإلمام بتفاصيل الصورة المقصودة، وهو ما يسمى بالتشبيه "التمثيلي" أو "الاستدارة الفنية"، التي يتحول فيها الشاعر عن موضوع صورته أو مشبهه إلى المشبه به محاولا استقصاء جميع مظاهره الجمالية.
"وتحتوي كل صورة تشبيهيه تعتمد على التمثيل من عناصر وجزئيات مكونة لها، وتفصيلات تركيبية أو حركية لتقوم بدورها الذي وظفها الشاعر فيه، لتوضح ما سبقها وتفسيره وتأكيده، وبيان ما خفي فهمه، وتركيز كمية من الضوء أقوى لاتساع فتحة العدسة وتحركها في زوايا أوسع لإدراك العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء."[1]

وإذا كان حرف التشبيه "الكاف" قد استعمل في التشبيهات المفردة والمفصلة في الأمثلة السابقة مثله في ذلك مثل أفعال التشبيه، فإن الأداة "كأن" قد اختصت بالتشبيهات التمثيلية في أشعار الصعاليك المتعلقة بالمرأة، ومن الأمثلة على ذلك قول السليك ابن السلكة[2]:

كـأن مجـامع الأرداف منهـا　　　نقى، درجت عليـه الـريح هـارا

وقد جاء المشبه في هذا البيت مفردا وهو مجموع أرداف هذه المرأة، شبهه بكثيب الرمال الذي عصفت فيه الريح فصدعته، فإذا تحرك أحسست أنه بدأ يتهاوى.
وكان العربي يعد أن أكبر إغراء في المرأة الجاهلية هو أردافها، فقد أحبها الرجل ضخمة عالية، تتأرجح عند المشي كأنها كثيب رمال متصدع تتحرك كل قطعة منه حركة خاصة.
وكان للظروف البيئية والاجتماعية مفعول مباشر في التشكيل الصوري عند الشاعر الجاهلي، "ومن أبرز هذه العوامل ظاهرة الحرمان الجنسي التي يبرزها النمط الرعوي في العيش القائم على الترحال والضرب في البراري بحثا عن المراعي ومنابع المياه، وقد أفرز هذا النمط من العيش قيما أخلاقية معينة تقوم مقام التهدئة من جهة، وتنبني على الفصل بين الجنسين والصرامة في ربط العلاقة بين الذكر والأنثى حتى في مستوى القبيلة الواحدة، ومثل هذا

[1] علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ص 270.
[2] ديوان السليك بن السلكة: ص 75.

الحرمان يولد رغبة جنسية يعكسها الشعر وضمنه تبرز نزعة إلى تضخيم المواضع الجنسية (...) فالرغبة الجنسية يمكن أن تتدخل إذن في تحديد صورة المرأة المفضلة إذ أنه الجمـــال الأرقى."[1]

ومن تشبيهات المرأة التمثيلية أيضا في شعر الصعاليك قول تأبط شرا[2]:

خيـــر الليـــالي إن ســـألت بليلـــة	ليل بخيمـــة بـــين بـــيش وعثَّـــر
لـــضجيع آنـــسة كـــأن حـــديثها	شهد يشاب بمزجـــة مـــن عنبـــر

ويبدو واضحا من البيت الذي بين أيدينا أن الشاعر قد طرق مجالا آخر وذلـــك عنـــدما راح يشبه المعنوي بالمحسوس المادي، حيث جاء المشبه مفردا وهو حديث هذه المرأة، في حـــين انتزع المشبه به من متعدد، وهو العسل ممزوجا بتلك النبتة ذات الرائحة الطيبة وهي نبتـــة "العنبر"، فقصد الشاعر إلى أن لحديثها حلاوة وطلاوة ناتجة عن تخير كلامهـــا ومعانيهـــا، فيجيء وقعه على نفسه كما العسل حلوا تنبعث منه رائحة العنبر.

والشعراء الصعاليك على الرغم من أنهم لم يحترفوا صنعة الشعر، ولم يـــسعوا إلـــى التفوق في ضروبه، وإنما استغلوا الشعر في كتابة مذكراتهم الشخـــصية ومراحـــل حيـــاتهم القلقة، إلا أنهم يطالعوننا من حين إلى آخر بصور يقل نظيرها، فنقف متأملين مبهورين فـــي جمال ودقة نسجها، ومن تلك الصور التشبيهية الرائعة التي تدل على عبقرية فذة، وإبداع ينم عن أصالة في الطباع وخصوبة في الخيال قول الشنفرى[3]:

فبتنا كـــأن البيـــت حجـــر فوقنـــا	بريحانة ريحـــت عـــشاء وطلـــت
بريحانة من بطـــن حليـــة نـــورت	لها أرج ما حولهـــا غيـــر مـــسنت

[1] يوسف الحناشي: مقومات الذوق الجمالي العربي من خلال الشعر القديم، صورة المرأة أنموذجا، مركز النشر الجامعي - تونس، سنة 2002م، ص 59.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 32.
[3] ديوان الشنفرى: ص 34.

وهو هنا يشبه طيب رائحة صاحبته بريحانة هبت عليها الريح فحركتها وأثارت رائحتها العطرية الزكية، وقلبت أوراقها فأخرجت ما بها من عبير وندى طري، لتحمل هذه الريح الهادئة الساكنة نسيمها وعبقها، وتزفها ما موعد المساء، حيث الصمت والاستقرار إلى البيت، وقد جعل ذلك عشاء لأنه أبرد للريح عند مغيب الشمس.
وقد استغرق واستمر تشبيهه إلى البيت التالي، حيث راح يصف هذه الريحانة التي أنارت وشملت كافة الأرجاء بنفحات هذه الرائحة الطيبة المنبعثة منها، فكل ما حولها خصب غير مجدب. وقد جاء هذا الوصف للريحانة تشبيها لرائحة محبوبته عند جلوسه معها، ويحتمل أن تكون تلك الرائحة الذكية كلامها ونفسها.

ويطالعنا مالك ابن حريم بصورة أخرى لا تقل روعة وجاذبية عن صورة سابقه، حيث يسوق لنا تشبيها تمثيليا مركبا يقع في بيتين يقول فيه[1]:

كَأَنَّ جَنَى الكافورِ وَالمِسكِ خالِصاً ... وَبَردَ النَدى وَالأُقحُوانَ المُنَزَّعا
وَقَلتاً قرت فيهِ السَحابَةُ ماءَها ... بِأَنيابِها وَالفارِسِيَّ المُشَعشَعا

إن الشاعر في هذين البيتين في معرض وصف لثغر حبيبته، حيث يشبه رائحة ثغرها ونفسها بجنى الكافور والمسك الخالص، كما يشبه ريقها بالندى البارد وكذا بمطر ساحبة صفا ماؤه واختلط بخمر فارسي، يقول كأن ماء سحابة تضمنه قلت*، فصفا ماؤه وبرد على أنياب هذه المرأة مع الخمر الفارسي.
وهو أيضا يشبه أسنانها – أو أنيابها – بزهر الأقحوان "ويمكن تأويل ذلك بأن الأقحوان نبات بري، إلا أنه يختص بالأماكن التي ينزل فيها المطر وهي معدودة بالنسبة إلى فضاء الصحراء القاحلة، لذا لهج الشعراء بهذه الصورة الطبيعية المألوفة عندهم بالرغم من ندرتها."[2]

[1] ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي: ج 1، ص 129.
* القلت: نقرة في الجبل وجمعها قلات، ومكان عادة ما يتجمع فيه ماء المطر.
[2] يوسف الحناشي: مقومات الذوق الجمالي العربي من خلال الشعر القديم، صورة المرأة أنموذجا، ص 30.

ومرة أخرى نسجل هذه الدقة في الملاحظة وجودة الاقتران بين صور المرأة وصور الطبيعة، كما يبدو كذلك أن التشبيهات المادية الحسية تستغرق معظم صور الصعاليك المتعلقة بالمرأة.

ولكن هذا لم يمنع من بروز صور شكل التداخل بين المادي الحسي والمعنوي النفسي قواما لها، ومن ذلك قول الشنفرى[1]:

كَأَنَّ لَها في الأَرضِ نِسياً تَقُصُّهُ   عَلى أَمِّها وَإِن تُكَلِّمكَ تَبلَتِ

حيث يشبه الشنفرى حياء هذه المرأة التي لا ترفع رأسها ولا تتلفت بصورة من ضاع منه شيء، يمشي ولا يقطع النظر من الأرض، فرغم أن الطرف الثاني من المشابهة كان حسيا، إذ الصورة مرئية لفاقد حاجته، إلا أن الصورة تتعلق بأمر معنوي وهو التأكيد على الحياء.

ومن هذا الضرب كذلك تلك الصورة الإنسانية النفسية الرائعة التي تخير ألوانها عروة بن الورد، فجاءت متناسقة متلاصقة، تحمل شحنات عاطفية تتسلط بجمالها على وجدان المتلقي، فتجعله يعيش التجربة بتفاصيلها، ويتقمص في لحظة لا وعي عواطف الشاعر وأحاسيسه ... وهي تلك الأبيات التي راح من خلالها عروة يشبه حاله مع أصحاب "الكنيف" بحال أم ووليدها، فيقول[2]:

فإني وإياهم كذي الأم أرهنت   له ماء عينيها تفدي وتحمل
فلما ترجت نفعه وشبابه   أتت دونها أخرى جديدا تكحل
فباتت لحد المرفقين كليهما   توحوح مما نالها وتولول
تخير من أمرين ليسا بغبطة   هو الثكل إلا أنها قد تجمل

[1] ديوان الشنفرى، ص 33.
[2] ديوان عروة بن الورد: ص 71 - 72.

"والصورة هنا صورة نفسية متكاملة الخطوط والألوان، دقيقة التلوين والتظليل إلى حد كبير، ألح الشاعر فيها على المشبه به فجاءت تشبيهها تمثيليا رائعا"[1]، وعروة يشبه موقف صعاليكه منه بعد أن تعهدهم وشد بأزرهم حتى استقووا واستغنوا، فإذا بهم يتنكــرون لــه وينكــرون صنيعه، فلم يشفع له عندهم ما فعله من أجلهم، وهو في ذلك كتلك الأم التي تعهدت وليــدها الصغير متحملة في سبيله كل تعب وجهد، حتى إذا تم شبابه وراحت ترتجى خيــره ونفعــه، تزوج، فغلبت الزوجة الأم على ابنها واستأثرت به دونها، تاركة أمه العجوز مكبة على حــد مرفقيها تولول وتندب ما حل بها، وهي حائرة ماذا تفعل، ولكنها لا تملك مــن أمرهــا فــي النهاية إلا أن تعود صابرة متجملة، لأنه وليدها وصنيعتها على كل حال.

[1] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 298.

2 - الصورة الاستعارية:

"الاستعارة في اللغة من قولهم: استعار المال إذا طلبه عارية، وفي اصطلاح البيانيين: هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه."[1]

"وهي من قبيل المجاز في الاستعمال الأدبي للكلام، وأصلها تشبيه حذف منه المشبه وأداة التشبيه ووجه الشبه، ولم يبقى منه إلا ما يدل على المشبه به، بأسلوب استعارة اللفظ الدال على المشبه به، أو استعارة بعض مشتقاته، أو بعض لوازمه، واستعمالها في الكلام بدلا من ذكر لفظ المشبه، ملاحظا في هذا الاستعمال إدعاء أن المشبه داخل في جنس أو نوع أو صنف المشبه به، بسبب مشاركته له في الصفة التي هي وجه الشبه بينهما في رؤية صاحب التعبير"[2]

ومن ثم فإن للاستعارة ركنان: هما المشبه أو المستعار له، والمشبه به أو المستعار منه، والبلاغيون بالنظر إلى هذين الطرفين الرئيسيين قسموا الاستعارة قسمين: "تصريحية" وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، و"مكنية" وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه. وقد قام البلاغيون بالتدقيق "في متعلقات طرفي التشبيه، فسموا الاستعارة التي خلت من ملائمات المشبه به فقط: "مجردة"، والتي خلت من ملائمات المشبه: "مرشحة".
كما دققوا النظر في اللفظ الذي أجريت فيه الاستعارة، فصنفوها صنفين انطلاقا من جمود لفظها، أو اشتقاقه، فاعتبروا الأصالة في الجامد، والتبعية في الفعل أو المشتق، فقالوا: هذه استعارة أصلية، وتلك استعارة تبعية، واصطلحوا على تسمية المانع من الالتباس في الاستعارة بلفظ القرينة، فأشاروا إلى قرينة لفظية وأخرى حالية."[3]

---

[1] الهاشمي السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، ص 258.
[2] عبد الرحمن حسن الميداني: البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ص 229.
[3] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 170.

والاستعارة تكون إما مفردة أو مركبة، أما المفردة فيقصد بها "تلك الاستعارة – وربما استعارتين – التي لا تمتد ولا تتجاوز البيت الشعري الواحد، وإنما يبني الشاعر استعارته ضمن بيت واحد ولا يجعلها استعارة ممتدة إلى أبيات أخرى، إذ يعمل الشاعر على بناء استعارته بنقل كلمة من مجال وضعت به إلى مجال لم توضع له في الأصل، وهنا تحدث قيمة النقل الماثل في بناء الاستعارة بحيث تخرج عبارة جديدة لا تلتزم بالمعنى الحرفي أو المعجمي."[1]

"ويقصد بالاستعارة المركبة تلك الاستعارة التي تمتد لتشمل أكثر من بيت شعري واحد، إذ يجسد الشاعر في مجموعة من الأبيات استعارات مترابطة متداخلة، مما يؤدي إلى بث الحياة في اللغة الشعرية المستخدمة، ويبدو أن تكثيف الاستعارات وجعلها متداخلة أمر من الأمور الهامة على صعيد تقديم الرؤية التي ينطلق منها الشاعر."[2]

وقد نظر العرب القدامى إلى الاستعارة بكثير من الريبة، وقد قام تصورهم لها على اعتبارها صورة من صور التشبيه وفرعا يقوم عليه، وقد ترتب عن هذا الاعتبار "الحرص على أن تستجيب للضوابط التي وقع إقرارها بشأنه، ولما كانت تختلف عنه من جهة البنية، إذ تقوم على إحلال المشبه به محل المشبه في العبارة، والإيهام بأنه يقوم مقامه في الصفة، تضاعف الحرص وضيق الخناق على الشعراء في استعمالها حتى لا يخرجوها مخارج لا تحقق التناسب والملائمة بين الأطراف."[3]

وقد وضع النقاد القدامى مجموعة من الشروط حتى تكون الاستعارة مقبولة في نظرهم، وفي مقدمة هذه الشروط: الحاجة إلى القرينة الدالة على الاستعارة، وكذا أن يقوم بين المستعار له والمستعار منه معنى مشترك تنبني بموجبه الاستعارة على أساس من التناسب العقلي بين الطرفين ... ففي ظل هذه النظرة تتحدد صحة الاستعارة وحسنها بوضوح العلاقة بين الأطراف، وسهولة الاهتداء إلى المعنى الذي قصده الشاعر.[4]

---

[1] موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري، ص 85.
[2] المرجع نفسه، ص 97.
[3] حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية - تونس، دط، سنة 1981م، ص 584.
[4] المرجع نفسه: ص 584 - 585.

ويبدو كما هو واضح تلك الرابطة التي تظل قائمة بين الاستعارة والتشبيه في التفكير البلاغي عند العرب حيث عدوا هذا الأخير أهم شكل بلاغي على الإطلاق، وأن الاستعارة إنما تقوم على علاقة المشابهة، هذا مع الإشارة إلى أن من النقاد العرب من سار عكس هذا التيار السائد وانتصر للاستعارة كما هي الحال عند عبد القاهر الجرجاني مثلا، وسيأتي الحديث عن هذه النقطة بعد أن نحاول تجلية بعض الفروق القائمة بين الاستعارة والتشبيه.

ولعل ابرز هذه الفروق والتي يمكن ملاحظتها ظاهرا هي احتفاظ التشبيه بالمشبه والمشبه به، فيما يختفي أحد طرفي التشبيه في الاستعارة، "حيث إن التمييز الذي يقيمه التشبيه بين الممثل والممثل له يعطي لصورته قدرا أكبر من الصلابة والتحديد، لكنه لا يهبها نفس قوة الإقناع والتأثير الذي يحدثه التماهي بين الطرفين في الاستعارة، فالتأثير الذي يحدثه التشبيه بحكم بنيته يتجه إلى التصور عن طريق الذهن، في حين تتجه الاستعارة إلى التأثير في الحساسية عن طريق الخيال."[1]

ومن ثم فإن "التشبيه – إذن – يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد، وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدى على جوانب الواقع وتلغي الحدود العملية بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التشبيه، والدليل البين على ذلك هو حذف الأداة والمشبه في الاستعارة إيهاما أن المستعار له قد أصبح عين المستعار منه."[2]

وقد أعجب بها الجرجاني أيما إعجاب وفضلها عن غيرها من الصور البيانية، وراح يثبت لها الفضل في صياغة المعنى وصناعة الجمال، لأنها أشد الصور حسية في تقديم المعنى، كما أن لها القدرة على تلطيف الحسي وتجريده، حيث يقول في باب خصه لما أسماه بالاستعارة المفيدة: "... هي أمد ميدانا، وأشد افتتانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها،

---

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان - القاهرة، الطبعة الأولى، 1996م، ص 204 - 205.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 175 - 176.

وتحصر فنونها وضروبها، نعم، وأسحر سحرا، وأملأ بكل ما يملأ صدرا، ويمتع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا ..."[1]

ثم يقول متحدثا عن خصائصها: "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون."[2]

فالأديب المبدع عندما يستعين بالاستعارة في تصويره يستطيع أن يغير صور الأشياء، بما للاستعارة من قدرة على التحليل والتركيب، فهي تشكل الأشياء والمعاني حسب إحساس وشعور الأديب، فتجسد وتجسم المعاني، وتصور الأشياء المحسوسة في صور لا تنال إلا بالظنون ...

وقد ارتبطت عدة مصطلحات ارتباطا وثيقا بالاستعارة حتى كادت تكون خاصة بها، ومنها مصطلحات: "التجسيد" و "التشخيص" و "التجسيم" بما تحمله هذه المعاني من تداخل فيما بينها، وهذا ما حذا بـ "عبد القادر الرباعي" إلى تحديد المعالم، وإضاءة الفروق بينها، فجعل لكل مصطلح تعريفا خاصا به:

فالتجسيد: الذي يعني تقديم المعنى في جسد شيئي، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية.

والتشخيص: الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان، مستعيرة صفاته ومشاعره، أو إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله.

والتجسيم: الذي يسعى عن طريقه الشاعر إلى إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره.

[1] الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص 42.
[2] المصدر نفسه: ص 43.

وفرق بين التجسيد والتشخيص والتجسيم بالمراحل التي تتبعها الصورة في كل منها، فمثلا التجسيد يمر بمرحلتين هما:

1- قيام حدي الصورة في الذهن.

2- دمج الأول في الثاني بحيث يرى أحدهما وكأنه قد تنحى تماما.

ويزيد التشخيص والتجسيم بمرحلة واحدة فقط عن التجسيد وهي:

- ارتفاع بشيئية الحد الثاني إلى مرتبة الإنسان.

والتجسيد عنده أعمق وأكثر خفاء من التشخيص، ولكن لا على طريقة زيادة المراحل الذهنية التي يتم فيها تشكيلهما وإنما في طبيعة هذا التشكيل.[1]

فالتشخيص يكون للأشياء والموجودات الحسية كالطبيعة ونحوها، لم يفعل الشاعر أكثر من محاولة ربطها بالإنسان بإضفاء ما للإنسان لها، رغبة منه في تشخيص الموجودات ليعبر عن معنى أراده، وفي التجسيد يعمل على إبراز المعاني في صورة محسوسة فقط، أما في التجسيم فهو يعمل على إيجاد ما لا وجود له في عالم الحس، أي يعمل على خلقه وجعله في صورة محسوسة، ثم يرتقي به إلى مرتبة الإنسان باستعارة صفاته وقدراته، ليجعل المعاني في صورة حية مفعمة بالحركة والحيوية، فالجهد الذي يبذله الشاعر في التجسيم أكثر من محاولته تجسيد صورة أو تشخيصها.

وقد تغيرت النظرة إلى الاستعارة في الدراسات البلاغية والنقدية الحديثة، وأخذت مكانة أهم من تلك التي كان يحظى بها التشبيه عند العرب القدامى، "وقد لا يبالغ المرء إذا قال: إن أهم ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية حاليا هو الاستعارة، فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة والمناطقة وعلماء النفس والأنثروبولوجيين ..."[2]، حيث يلاحظ مثلا "أن البلاغيين الجدد أولوا عناية فائقة بالاستعارة، باعتبارها الشكل البلاغي "الأم" الذي تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوي في التحليل

[1] عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الأردن، ط 1، 1400هـ - 1980م، ص 168 - 171.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيه التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ط 3، سنة 1992م، ص 81.

البلاغي للخطاب اسم "البلاغة المقتصرة"، لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة للمجاز."[1]

"وقد أشار رتشاردز إلى الصلة بين القصيدة والاستعارة حيث قال: إن الاستعارة تحبك عناصر متنوعة عدة في نسج التجربة، فهي ملتقى الصلة بين مناطق لا يستطاع الاستغناء عنها، ولا نغالي إذا ذهبنا إلى أن القصيدة تعتمد اعتمادا جوهريا في سيرها على نمو بعض الاستعارات وتداخلها."[2]

"فبنية الاستعارة – إذا – طبقا لهذا المفهوم البلاغي الجديد – تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة، ولا تتمثل في عملية نقل أو استبدال، ولكنها تحدث بين التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه "بؤرة الاستعارة" والإطار المحيط بها، وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها: المستعار منه والمستعار له."[3]

"والشاعر لا يرتكز بعمله الفني على العلاقات الحسية، وإنما يتبادل باستعاراته التأثير والتأثر بين طرفيها ليخلق بها شيئا جديدا من عناصرها الأولى التي كونت منها، حتى يتخطى باستعارته المرنة العلاقات المنطقية المألوفة في الواقع وفي اللغة، وفي نقل العبارة من استعمالها الحقيقي في أصلها اللغوي إلى استعمال آخر مجازي، يقوم غالبا هذا النقل على العنصر الحسي القائم على التشخيص."[4]

ومن خلال ما سبق تبرز أهمية الاستعارة بالنسبة إلى البناء الفني، وكذا أهمية الصورة الاستعارية كحقل خصب يبث فيه الأديب أو الشاعر لوحاته الفنية، وعلى هذا الأساس فلا غنى عن الاستعارة في تشكيل الصور الفنية، والتي تظل من أهم العناصر المكونة لها إن لم نقل الأهم على الإطلاق، وقد لا نبالغ إذا قلنا "بأن لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ الصورة، وأن الصورة إذا جاز الحديث المفرد عنها لن تستقل بحال ما عن الإدراك الاستعاري، وأن الاستعمال الاستعاري يربط الفرد بالكل، ويربط

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 203.
[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 236.
[3] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 194 - 195.
[4] علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ص 289.

اللحظة بالديمومة، وتنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات."[1]

وسنحاول فيما يلي أن نبين كيف وظف الشعراء الصعاليك الاستعارة في بناء صورهم الشعرية، مقتصرين على تلك الصور التي تتعلق بموضوع بحثنا وهو "المرأة"، ليبقى المجال واسعا أمام الباحثين للغوص في بقية الصور واللوحات الفنية التي يطرحها الشعر الصعلوكي، وهو مجال بحث خصب ونحسب أنه لا زال في مراحله الأولى.

وبصفة عامة، كان النمط الاستعاري قليل الاستعمال في الشعر الصعلوكي – في الجانب الذي يختص بالمرأة – قياسا بالتشبيه، ونكاد نجد هذا النمط من التصوير محصورا عند شاعر واحد فقط وهو عروة بن الورد، في حين يندر بشكل لافت وجوده عند غيره.

وقد توسل عروة بالاستعارة في بناء بعض صوره الخاصة بالمرأة، فتنوعت استعاراته ما بين تصريحية ومكنية، وهي استعارات على قلتها لا تخلو من إبداع وخلق فني وصور مبتكرة، وقد اعتمد الشاعر في بنائها على أسلوبي التجسيد والتشخيص، فنجد أنه يجسد لنا المعنوي على هيئة محسوسة، ويصبغ على عناصر الحياة والطبيعة أو المعاني صفات إنسانية، فيحول غير العاقل إلى عاقل يشعر ويفكر ...
ومن بين الاستعارات التصريحية التي نجدها في شعر عروة بن الورد قوله في معرض حديثه عن كرمه وسخاء يده[2]:

فراشي فراش الضيف والبيت بيته   و لم يلهني عنه غزال مقنع
أحدثه إن الحديث من القرى   وتعلم نفسي أنه سوف يهجع

والشاعر هنا يصف أخلاقه ومبادئه، فهو لا يكتفي بمنح فراشه للضيف وجعله يتصرف وكأنه في بيته إكراما له، بل يجاذبه أطراف الحديث ويتسامر معه، وما من شيء يلهيه عنه،

[1] المرجع السابق، ص 241.
[2] ديوان عروة بن الورد: ص 61.

حتى ولو كانت غادة حسناء مقنعة بقناع يغطي شعرها، فهو يعد الحديث مع الضيف إكراما له، وضربا من ضروب القرى والجود.
وقد شبه الشاعر هذه المرأة بالغزال، فحذف المشبه أو المستعار له وصرح بالمشبه به أو المستعار منه على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومن الاستعارات التصريحية التي تفنن عروة في رسمها فخرجت على قدر من الأصالة والجمال والقوة في التعبير قوله[1]:

تبيت على المرافق أم وهب وقد نام العيون لها كتيت

ففي اللحظة التي نرى فيها عروة يهب نفسه وما يملك كي يسعد الآخرين متخطيا بذلك النزعة الفردية إلى أخرى جماعية، اتخذت من التضامن والتآزر روحا لها، نجد هذه الزوجة وقد تكومت على هذه الصورة في نومها، مرسلة هذا الصوت المليء بالحنق والغيظ على تصرف زوجها وسلوكه، وكم كان عروة موفقا في رسم هذه الصورة التي تمثل احتجاج الزوجة وغضبها، باستعمال هذه اللفظة الغريبة الموحية "كتيت".[2]
و"الكتيت" هو الصوت الذي يصدره القدر في حالة الغليان، وقد شبه به ذلك الصوت الذي يصدر عن هذه المرأة أثناء نومها – أو صوت شخيرها – فإنما أرد أن يقول: إن أم وهب تنام ورأسها على مرفقها، ووسط الصمت يسمع لشخيرها صوت شبيه بكتيت القدر.

ولم يكتف عروة بهذا النوع من الاستعارة، بل طرق مجالا آخر أكثر إيغالا في المجاز وأكثر تعقيدا، وهذا النوع هو ما يعرف بالاستعارات المكنية، ومن ذلك قوله[3]:

إن تأخذوا أسماء موقف ساعة فمأخذ ليلى وهي عذراء أعجب
لبسنا زمانا حسنها وشبابها وردت إلى شعواء والرأس أشيب

---

[1] المصدر السابق: ص 31.
[2] عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 78.
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 28.

والشاعر في هذين البيتين يشبه حسن وشباب هذه المرأة بالثوب الذي يلبس، وقد حذف المشبه به (الثوب) وأبقى على لازمة من لوازمه، وصرح بالمشبه (الحسن – الشباب) على سبيل الاستعارة المكنية.

وقد اعتمد عروة في بناء هذه الصورة على أسلوب التجسيد، فقد جسد لنا الشباب على شكل حسي وهو اللباس أو الثوب الذي يرتديه الإنسان.

ويقول في موطن آخر[1]:

ألا وأبيك لو كاليوم أمري ومن لك بالتدبر في الأمور
إذا لملكت عصمة أم وهب على ما كان من حسك الصدور

فقوله (من حسك الصدور) توظيف مجازي، لأن الحسك في حقيقته ثمرة خشنة تعلق بأصواف الغنم[2]. وقد نقلت من هذا المعنى للدلالة على الخشونة التي تكون في الصدر، وهو يريد: الغل والعداوة، وحدث ذلك بإضافة الحسك إلى الصدور.

ومن الاستعارات المكنية كذلك قوله متحدثا عن زوجته التي تحثه على الكف عن الغزو خوفا عليه من الموت وحفاظا على حياته[3]:

تقول ألا اقصر من الغزو واشتكى لها القول طرف أحور العين دامع

لقد أبدع الشاعر في نسج خيوط هذه الصورة فجاءت جميلة مؤثرة، قوية الإيحاء عن شدة خوف وحرص هذه المرأة على زوجها، وقد أجاد عروة استخدام الاستعارة في بناء صورته، فجعل من طرف عين هذه الزوجة إنسانا يشتكي القول لها، ويشد بعضدها، ويقف إلى جانبها في مطلبها، وقد أُتْبِعَ هذا المعنى – أو هذه الاستعارة – بصفات تقريرية للمشبه تتمثل في صفتي: "أحور" و "دامع".

[1] المصدر السابق: ص 48.
[2] ينظر: المحكم: ج 3، ص 24 (حسك)، ولسان العرب: ج 1، ص 636 (حسك).
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 61.

كما استعمل الشاعر أسلوب التشخيص في بناء صورته الاستعارية، والذي يقوم على إعطاء صفات إنسانية للأشياء، فتبدو على هيئته وتقوم بأعماله.

وفي ختام مبحثنا حول الصورة الاستعارية عند الصعاليك يمكننا أن نستنتج ما يلي:

- إن هذا الأسلوب في بناء الصورة الفنية يندر وجوده عند هذه الفئة من الشعراء، لا نكاد نعثر عليه إلا عند شاعر واحد وهو عروة بن الورد.
- لقد تنوعت استعارات عروة ما بين التصريحية والمكنية.
- وقد استخدم في بنائها أسلوبي التجسيد والتشخيص.
- كما وجدنا أن عروة يتبع أحيانا استعاراته بصفات تقريرية للمستعار أو المستعار له.

وفي الأخير يمكننا أن نقول إن استعارات عروة كانت على قدر كبير من الأصالة والإبداع، صب فيها صاحبها جهدا فنيا كبيرا، حتى تخرج على أحسن هيئة، وتؤدي ما أنيط بها من مهام ووظائف، وقد نجح في ذلك إلى حد بعيد.

3 - الصورة الكنائية:

الكناية هي: "اللفظ المستعمل فيما وضع له في اصطلاح التخاطب للدلالة به على معنى آخر لازم له، أو مصاحب له، أو يشار به عادة إليه، لما بينهما من الملابسة بوجه من الوجوه."[1] والكناية في اللغة غير بعيدة عنها في اصطلاح البيانيين، فهي ما يتكلم به الإنسان ويريد غيره، فيقال كنيت أو كنوت عن كذا وكذا، إذا تركت التصريح به.

فالكناية من صور البيان التي لا يقوى عليها إلا كل بليغ متمرس، وهي ضرب من إخفاء المعاني وتنحيتها وراء روادفها لتحقيق أغراض يقصد إليها المتكلم، حيث يترك التصريح بالمعنى الذي يريده ويعمد إلى روادفه وتوابعه فيومئ بها إليه. من ذلك كنايتهم عن السفينة "بابنة اليم"، وعن الكريم "بكثير الرماد"، وعن المرأة المترفة بـ "نؤوم الضحى" ذلك أن وقت الضحى وقت سعي نساء العرب في أمر المعاش وكفاية أسبابه وتحصيل ما يحتاج إليه في تهيئة المتناولات وتدبير إصلاحها، فلا تنام فيه من نسائهم إلا من تكون لها خدم ينوبون عنها في السعي لذلك.

والكناية من حيث النظر إلى المكنى عنه تنقسم إلى ثلاثة أقسام: "كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن تخصيص الصفة بالموصوف، وتنوعها يكون بحسب الوسائط، فإن كثرت سميت تلويحا، وإن قلت وخفيت سميت رمزا، وإن قلت ووضحت أو لم تكن سميت إيماء أو إشارة، يضاف إلى هذه الصور نوع يسمى بالتعريض، وهو أن يطلق الكلام ويشار به إلى معنى آخر يفهم من سياق الحال."[2]

وهناك أيضا من ذهب إلى تقسيم الكناية إلى قريبة وبعيدة وذلك بحسب اللوازم الذهنية أو الوسائط التي تدخل في عملية تحليلها وفهمها، فالكناية القريبة: "هي الكناية التي قلت لوازمها الذهنية، أو كانت فيها العلاقة أو الملابسة بين المكنى به والمكنى عنه أمرا لا تتدخل

[1] عبد الرحمن حسن الميداني: البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، ص 135.
[2] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري: ص 185.

فيه وسائط ذوات عدد، وهذه الكناية تكون في العادة وفي معظم الأمثلة واضحة ظاهرة يسهل على معظم الناس إدراك المقصود منها."[1]
وأما الكناية البعيدة فهي "الكناية التي كثرت لوازمها الذهنية، أو كانت فيها العلاقة أو الملابسة بين المكنى به والمكنى عنه تتدخل فيه وسائط متعددة"[2]، وفي هذا النوع يكون المعنى أكثر خفاء وبعدا فيصعب إدراكه بسرعة إلا بعد إعمال الفكر وتدقيق النظر.

والناظر في الكناية يلمس تداخلا بينها وبين بعض الأشكال البلاغية الأخرى كالاستعارة والمجاز المرسل، وهذا التداخل "يتجلى في الانطلاق من عملية استدلالية لفهم الخطاب، وفي عملية انتقاء عناصر دون أخرى، على أن التعابير الكنائية قد يقصد بها التعبير الحرفي أحيانا، والمجاز المرسل علاقته غير المشابهة، وكلا هذين النوعين يحيلان على كيان، في حين أن بعض الاستعارات لا تحيل إلا على مفاهيم."[3]
"وبهذا يظهر الفرق بين الكناية والمجاز، فالمجاز لا يصح معه إرادة المعنى الحقيقي للفظ، بل يتعين فيه إرادة المعنى المجازي فقط، مثل: خطب الأسد المغوار خطبة عظيمة في الجيش ألهب بها المشاعر، واستثار الحماسة، فلفظ "الأسد" هنا مجاز عن الرجل الشجاع، ولا يصح أن يراد به معناه الحقيقي وهو الحيوان المفترس المعروف."[4]

ولا تبرز فضيلة الكناية في إثبات المعنى لأنه ثابت بل في إقامة الدليل عليه، أي أنها معنى مشفوع بدليله، ولا شك أن هذا هو سر الجمال فيها، لأن المعنى الذي يعضده الدليل يكون أقوى تأثيرا وأشد إقناعا.[5]
إضافة إلى أنها تتيح للقول مزية إيحائية وجمالا فنيا لا يوجد في التعبير المباشر، و"حسنها في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح أصل من أصول الفصاحة، وشرط من شروط البلاغة، والكناية تساعد في تصوير المعنى أحسن تصوير، وتعمل على رسم الصورة

[1] عبد الرحمن حسن الميداني: البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، ص 137.
[2] المرجع نفسه، ص 137.
[3] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 116.
[4] عبد الرحمن حسن الميداني: البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ص 136.
[5] ربيعي محمد علي عبد الخالق: البلاغة العربية وسائلها وغاياتها في التصوير البياني، دار المعرفة - مصر، دط، ص 223.

الموحية في أسلوب بليغ موجز تتآلف ألفاظه على معانيه، فهي من دلائل بلاغة الشاعر واحترامه لذوق المتلقي ولعقله وفكره، واعترافه بقدرته على الفهم والتنقيب ..."[1]

وسنعتمد في دراسة الصورة الكنائية عند الشعراء الصعاليك على التقسيمات التي سبق ذكرها، محاولين استجلاء أهم الأنواع التي وظف فيها هؤلاء الشعراء كناياتهم، حتى يمكننا الحكم على القيمة الفنية لها، وما أضافته من جمال وجودة لصورهم الشعرية.
وهي صور تراوحت بين القريبة اليسيرة الفهم، وبين البعيدة التي يستغرق معناها، فتتطلب المزيد من الجهد الفكري، وهذا يدل على قدرة الشاعر على تشكيل صوره الفنية والبيانية بحسب الحاجة إليها أو بحسب ما يتطلبه الظرف.

فعندما يتعلق الأمر بوصف حال امرأته التي تملكها الغضب من تصرفاته فباتت ليلها تحمل غيظها وكمدها اتجاهه، نجده لا يصرح بهذا المعنى بل يكني عنه بقوله[2]:

تبيت على المرافق أم وهب   وقد نام العيون لها كتيت

فقد عمد عروة إلى وصف طريقة نوم زوجته، وهي طريقة نوم خاصة لأنها تتعلق بامرأة غاضبة لا تملك أن ترد زوجها عما هو فيه، والوصف كما هو معلوم يقوم على تشخيص الموصوف حتى يخال السامع أنه منتصب أمامه يشاهده فعلا، وهذا ما فعله عروة عندما ركز على الجزئيات في هذه اللوحة، وكلما توفرت هذه الجزئيات في نص ما كان الوصف أجمع وأكثر استيعابا بالموصوف، فكان بذلك أجود وأحق بالتنويه.[3]
ومع ذلك فالشاعر لم يقصد إلى وصف حال نوم زوجته وإن فعل، وإنما أراد أن يشير إلى تذمرها وعدم رضاها عن كرمه الزائد.

[1] علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ص 316.
[2] ديوان عروة بن الورد: ص 31.
[3] محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم - الشعر الجاهلي أنموذجا، مركز النشر الجامعي - تونس، منشورات سعيدان - سوسة، دط، جوان 2003م، ج 1 + ج 2، ص 84 - 85.

واستعمال الكناية هنا جاء لأن الظرف حساس فالزوجة في حالة استثارة وغضب وأي خطأ قد يزيد الأمر سوء، كما قد يبدو الأمر فضا وقاسيا لو حمل عليها هذه الصفات بتعبير مباشر، لذلك لجأ إلى الكناية حتى يحقق هدفين: الأول إيصال المعنى الذي قصده كاملا وبتعبير بليغ، والثاني هو تجنيب زوجته سماع ما تنبو عن سماعه، وبالتالي تفادي احتمال تحرجها من هذا الكلام، فكأن بالكناية هاهنا قامت بتهذيب المعنى أو اللغة التي حملت هذا المعنى من غير أن تنقص منه شيئا.

وقد بدت خصال الصعاليك النفسية جلية في إيراد صورهم الكنائية، فإن كانت "أم وهب" في الصورة الأولى قد عكست كرم الصعلوك الزائد عن حده، والذي كان مثار غضبها وسخطها، فإن "سليمى" في الصورة التالية تعكس بدورها خصيصة أخرى وهي تمسك الصعلوك بالسعي والتزام أسباب العيش، فيقول[1]:

تقول سليمى لو أقمت لسرنا ولم تدر أني للمقام أُطوِّفُ

فزوجته تقول له: لو أنك ظللت مقيما بيننا لكان هذا مدعاة سرورنا، فيجيبها بأنه كي يظل مقيما لابد له أن يجوب الصحراء ويطوف بها، كناية عن الالتزام بأسباب الرزق والمعاش.

ويبدو عروة بن الورد ضليعا في إيراد الكنايات التي تأتي على شكل صور حسية، فنجد الأمر شبيها بما يفعله رسامو الكاريكاتير في أيامنا هذه، فالصورة الحسية التي يأتي بها الفنان على بساطتها تحمل معاني كبيرة، وتقبل تأويلات كثيرة، فنجده يومئ إلى الشيء ثم يترك لأذهاننا مهمة التحليل والتفسير، أو قد يشير إلى الأمر بطريقة طريفة، فيبدو المعنى موجودا أو مكتوبا في مكان ما بالقرب منا وما علينا إلا البحث اليسير عنه ثم قراءته وفهمه. ومن الأمثلة على هذه الصور حديثه إلى زوجه التي حثته على عدم المخاطرة بنفسه، وترك

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 65.

الغزو والمقام إلى جانبها، فهو يتخيل حالها لو فعل ما تطلبه منه، مضمنا هذا التخيل أو هـذا التنبؤ صورة كنائية حسية يقول فيها[1]:

أبى الخفض من يغشاك من ذي قرابة ومن كل سوداء المعاصـم تعتـري

إن عروة في هذا البيت يوجه كلامه إلى زوجته قائلا: إني إذا ما قعدت عن السعي والكسب فإنه لن يبقى لديك ما تقري منه ضيوفك، أو ما تعينين به ذوي القربى ممن يطرقون بابـك، وقد جعل عروة هذه المرأة "سوداء المعاصم" كناية عن الفقر والجذب الذي تعيش فيه، فقد أجهدتها كثرة طرق الضيوف، وكذا الجوع والبرد فاسودت معاصمها من ذلك.

ولا يبتعد أبو خراش الهذلي كثيرا عن أسلوب عروة عندما يتحدث عن الجوع قائلا[2]:

أردّ شـجاع الـبطن قـد تعلمينـه وأوثر غيري من عيالـك بـالطعم

إن قوله (شجاع البطن) تعبير مستعار كنى به عن ألم الجوع، فهو – في البيت – لا يراد به المعنى اللغوي. فقد قيل: "إن العرب تزعم أن الرجل إذا طال جوعه تعرضت له في بطنـه حية يسمونها: الشجاع والصفر"[3]، فهم يقصدون بشجاع البطن الحية كناية عن شـدة الجـوع وألمه.

ويقدم لنا عروة بن الورد أيضا صورة طريفة يجسد من خلالها آثار تقدم السن على المـرأة يقول فيها[4]:

لبـسنا زمانـا حـسنها وشـبابها وردت إلى شعواء* والرأس أشيب

---

1 المصدر السابق، ص 44.
2 ديوان الهذليين: القسم الثاني، ص 128.
3 ابن منظور: لسان العرب، ج 2، ص 273 (شجع).
4 ديوان عروة بن الورد: ص 28.
* الشعواء: هي الشجرة المنتشرة والمتفرقة الأغصان، ولا تكون الشجرة كذلك إلا إذا مر عليها زمن طويل.

يريد عروة أن يقول: بأنه قام بسبي هذه المرأة "ليلى" وهي عذراء صغيرة السن، جميلة وحسنة المظهر، فظل يستمتع بها زمانا إلى أن ذهب شبابها وصار رأسها أشيب، وعندها ردت إلى "شعواء" يقصد أمها، والتي صارت كالشجرة المتفرقة والمنتشرة الأغصان، ولا تكون الشجرة كذلك إلا إذا كانت كبيرة السن، وهي كناية عن أن هذه الأم قد بلغت من الكبر عتيا وتقدمت بها السنون.

وفي الشطر الأول من البيت كناية أخرى في قوله: "لبسنا شبابها" يريد استمتاعه بها.

ومن كنايات عروة بن الورد في المرأة قوله[1]:

رحلنا من الأجبال أجبال طيئ   نسوق النساء عوذها وعشارها

والكناية في هذا البيت تكمن في قوله: عوذها وعشارها، و"العوذ" في الأصل الإبل الحديثة النتاج، أي التي وضعت أولادها من مدة قصيرة، أما "العشار" فهي تلك النوق التي قرب وقت وضعها، وكنى بذلك عروة عن النساء المرضعات والحوامل.

أما الصورة الأخيرة التي بين أيدينا فهي لتأبط شرا يورد فيها كناية عادية، أو ما نسميها بالكنايات النمطية أو المعروفة بكثرة في العصر الجاهلي وما بعده، يقول[2]:

نياف القرط غراء الثنايا   وريداء الشباب ونعم خيم

والكناية واردة في عبارة "نياف القرط" وهي كناية عن طول رقبة هذه المرأة، وهي كقولنا: بعيدة مهوى القرط. وكما هو واضح فهذه الكناية من قبيل الكنايات القريبة المبتذلة لكثرة شيوع استعمالها، فصارت كالكلام العادي أو الحقيقي.

---

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 56.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 69.

وكحوصلة لما سبق يمكن أن نقول عن كنايات الصعاليك بأنها لم تكن كثيرة في جانبها الذي يختص بالمرأة، وكان عروة أكثر من استعان بها في رسم صوره، وهي صور لم تكن غريبة أو صعبة الفهم وإنما جاءت يسيرة واضحة قصدت إلى المعنى بأسلوب لطيف خال من التعقيد اللفظي والمعنوي، وهي بصفة عامة لم تخرج عن المعاني التي كانت سائدة في العصر الجاهلي، ولكن الشيء المخصوص فيها هو كونها جاءت متسقة أو مؤلفة في نظام أخذ يحاكي بصدق التجربة الخصوصية للصعاليك، وواقعهم النفسي والاجتماعي.

الباب الثاني:

جمالية الصورة في شعر الصعاليك

- *تمهيد:*

أ- في مفهوم الجمالية والإستطيقا

ب- في بناء النص الشعري

الفصل الأول: دراسة البنية الإيقاعية

الفصل الثاني: دراسة البنية اللغوية

تمهيد

أ – في مفهوم الجمالية والإستطيقا:

إن الجمالية مشتقة من الجمال، فالحديث عنها منضو تحت لواء علم الجمال ككل، هذا العلم الذي يختص في كل جميل. والجمالية كمفهوم لم تكن حديثة الولادة بل عرفت منذ القدم وواكبت بداية ونهاية فكر الإغريق، كما كانت موجودة عند غيرهم رغم أن المصطلح بدا مختلفا عند كثير من الأمم. وانتشرت في فرنسا منذ القرن الثامن عشر، وفي بريطانيا خلال القرن التاسع عشر على يد "بيتر" "W. Pater"، ويعلق الناقد "جونسون" "Jhonson" بأن أعراض الجمالية كانت قد ظهرت سنة 1831م.[1]

والجدير بالذكر أن الجمالية لم تكن معروفة بهذا المصطلح، بل ترجمت إلى "الإستطيقا" "Esthétique" وهو اللفظ الأكثر انتشارا، فقد أطلق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر على يد "باومجارتن" "Boumgarten"، هذا الأخير جعل الجمالية علما خاصا بالمعرفة الحسية وقصد بها دراسة المدركات الحسية.[2]

وقد حاول "باومجارتن" أن يحرر الفن من قيود البلاغة الكلاسيكية ذات المبنى المنطقي ويؤسس علما جديدا يبحث في جوهرية الفن وفي أسسه الجمالية، ومن ثم فإن المنطق عنده يهتم بالعقل والأخلاق بالأفعال، وتكترث الجمالية بالوجدان والعاطفة والأحاسيس. وهذا ما جعل المصطلح يختلط في اللغات الأوربية بمصطلحات أخرى، كمصطلح "الشاعرية" أو "النظري" أو "التجربة" أو "المنهج الجمالي".

وبمرور الوقت بدأت ملامح هذا العلم تتضح أكثر فأكثر، وأضحى بمقدورنا أن نميز "... الإستطيقا عن الجمال حتى إننا نستطيع أن ننتهي مع هذه المرحلة من تاريخ اللفظ إلى أن الإستطيقي ليس هو الجميل والعكس كذلك صحيح، بل إن الجمال ذاته أصبح ميدانا

[1] محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، دط، سنة 1998م، ص 28.
[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، دط، 1992م، ص 15.

للإستطيقا، فاختلف عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السلوك الإنساني سواء بسواء."[1] وعلى كل، فإن الجمالية تحاول أن تنفذ إلى باطن العمل الفني فتكشف عن خصائصه الفنية، ولذلك كانت علاقتها بالنقد علاقة تكامل وتلازم، كل منهما بحاجة إلى الآخر لخدمة الإبداع الأدبي، فالنقد يتناول جزئيات العمل الأدبي ويستغرق تفاصيل دقيقة لها علاقة بالتركيب والصورة والإيقاع ... والاستطيقا تهتم بالقوانين العامة لهذا العمل. كما أن جزء كبيرا من مشكلات الإستطيقا يدور حول التذوق الجمالي، في حين يدور الجزء الآخر حول الإنتاج الفني.

وهكذا فإن الأساس الجمالي البحت "يجعل الفن أو الجمال موضوعيا وتتحكم فيه قوانين مطلقة وهو بذلك يستبعد أي غاية خارجية، فالفن من حيث هو فن مستقل عن المنفعة وعن الأخلاق على السواء، كما هو مستقل أيضا عن كل قيمة عملية، وبغير هذا الاستقلال يكون من غير المستطاع الحديث عن قيمة ذاتية (Intrinsic) للفن، أو تصوير علم الإستطيقا."[2]

ومن ثم يمكن القول إن الجمالية التي تحولت من مجال الدراسات الفلسفية إلى مذهب نقدي وأدبي في القرن التاسع عشر من الميلاد، قد ارتبطت في مفهومها وغايتها بمذهب الفن من أجل الفن، ومعنى هذا أن الجمالية ترى تجريد الأدب من ارتباطه بالحياة وقضايا المجتمع، وتقصر مهمته على جلب المتعة الفنية. ذلك أن "الأثر الأدبي على وجه الخصوص، مجموع جمل مكتوبة أو محكية مهيأة بوساطة صور متنوعة، سواء أكانت جد واضحة ودقيقة أم أكثر إيهاما ومثالية، لإحداث نوع خاص من الانفعال لدى قراء الأثر أو سامعيه. انفعال جمالي ذو خاصة هي أنه لا يترجم بأفعال، وأنه غاية في حد ذاته."[3]

ولاشك أن العمل الأدبي – كيفما كان – هيكل أو جسد له شكل ومضمون يتصل بالواقع، وتربطه وشائج بالحياة الأخلاقية والسياسية والجمالية (الفنية)، فهو كل متكامل وإن

---

[1] المرجع السابق، ص 19.
[2] المرجع نفسه، ص 105.
[3] إميل هنكل: النقد الأدبي وأصوله العلمية (La critique Scientifique par EMILE HENNEQUIN)، تر: إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة - دمشق - سوريا، ط 1، سنة 2004م، ص 19.

لم تظهر في الشكل فإنها قائمة في المضمون – بلا شك – لأن الفن نسق رمـزي يلخـص تجربة إنسانية يتفاعل فيها الشكل والمضمون. وهذا التفاعل ينتج عنه ما يـسمى بالتجربـة الجمالية "فالمشاهد خلال هذه التجربة لا يملك وعيا بذاته كذات منفصلة عما يراه ويـسمعه، وهنا يحدث اندماج بين الذات والموضوع في كل واحد."[1]

ولكن الغاية التي ينشدها الجماليون هي أن يقوم الأثر الأدبي لذاته وفي ذاته بعيدا عـن كـل العلاقات الأخرى. وهذا هو محور التساؤل، ومركز اختلاف الكثير من النظريات: إذ هنـاك من آمن بالشكل فاعتبره معيارا للجمال، كأتباع النظرية الشكلية (شكلوفسكي وبروب) الـذين رأوا أن الجمالية إنما يقتصر اهتمامها على المظهر أو الإطار الخارجي، وهناك من خـالف هذا الرأي فاهتم بالموضوع أو المضمون كونه مكمن السر الجمالي، حيـث رأوا أن العمـل الأدبي إنما يعد بمضمونه وأفكاره حتى يصبح عملا ناجحا وأكثر جمالا لا مجـرد زخرفـة فارغة.

ولكن المفهوم الحديث للجمالية استقر على اعتبار الشكل والمضمون معا، إذ يستحيل الفصل بينهما، لأن العمل الأدبي عبارة عن كائن حي لا تستطيع بتر أحد أجزائه وإلا أصبح مشوها وناقصا. فلا الشكل يمكن أن يستقل ولا المضمون أن ينفرد، إذ لكل منهما وزن وقيمـة فـي العمل الأدبي، فهما الوسيلة والغاية في اللحظة ذاتها.

وفي هذا السياق تجدر بنا الإشارة إلى أهم المقومات أو الأسس التـي قامـت عليهـا النظرية الجمالية الغربية وهي[2]:

أولا: احترام الشكل وما يتطلبه من براعة ودقة وإتقان، إذ يكمن الجمال في الجودة ومراعاة النظام والانسجام والتناسب.

ثانيا: أهمية الصورة الفنية والتشكيل الموسيقي.

ثالثا: التزام الموضوعية: ويقصد بها الحكم النقدي المبني على الذوق الجمالي.

رابعا: إنكار المحتوى، أي التعصب للشكل وتنكر الموضوع، وهذا ما دعت إليـه النظريـة الكلاسيكية الجمالية.

---

[1] شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة - الجزائر، دط، سنة 1984م، ص 70.

[2] جميل علوش: النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، مجلة عالم الفكر- الكويت، المجلد 29، العدد الأول، يوليو سبتمبر 2000م، ص 248 - 249.

وإذا كان الغرب قد تناولوا الجمال الأدبي من زاوية الشكل والمضمون، فإن العرب القدامى لم يبتعدوا كثيرا عن هذا النقاش، حيث نجده نفسه متجليا في قضية اللفظ والمعنى التي ناقشها البلاغيون والنقاد العرب منذ القديم، حيث إن البعض رأى الجمال في اللفظ أو الشكل، في حين رآه آخرون في المعنى أو المضمون، ومنهم من سوى بينهما.

"فمن الذين عرفوا بالاحتفال بالمعنى وتقديمه: أبو عمرو الشيباني والآمدي وأبو تمام والمتنبي وابن الرومي وابن الأثير، وهؤلاء لم يسقطوا شأن الألفاظ في الكلام ولكنهم يؤخرون مرتبتها وتأثيرها، وينزلونها في الأهمية منزلة تالية للمعنى، وقد بنوا رأيهم على أن المعاني هي ضالة الناس وغايتهم، وأنهم يتكلمون للدلالة عليها ويلبسونها الألفاظ للإبانة عنها، فما الألفاظ إلا وسيلة لتلك الغاية."[1]

فإذا تركنا أنصار المعاني المقدمين لها في الكلام وجدنا في الجانب الآخر أنصار الألفاظ الذين يفضلونها ويشيدون بأثرها ويرعون حقها، ويرون في الصياغة المقوم الحق في الأدب، فلا بد عندهم من أن تستوفى الجمل والعبارات خصائص الصياغة الفنية على يد الشاعر والكاتب والخطيب ليدخل الكلام بذلك في باب الأدب.

ومن المنتصرين للشكل الجاحظ (ت 255 هـ) حيث يقول: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخبر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك."[2]

كما تناول أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) هذه القضية فعني هو الآخر بالشكل وخصه بالبراعة، وعد الشعر قائما على اللفظ وذلك في قوله: "وإن الكلام إذا كان عذبا وسلسا سهلا ومعناه وسطا دخل في جملة الجيد ... وإذا كان المعنى صوابا واللفظ باردا وفاترا، فالفاتر شر من البارد، كان مستهجنا ملفوظا ومذموما مردودا."[3]

[1] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي عند العرب، مكة للطباعة، سنة 1998م، ص 196.
[2] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط 3، دت، ج 3، ص 131.
[3] العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط 2، ص 65.

غير أن هناك من النقاد والبلاغيين العرب من تصدى لفكرة التفضيل هذه، ومن الذين رفضوا الفصل بين اللفظ والمضمون "ابن الأثير" (ت 637 هـ) الذي عبر بقوله: "وليس لقائل مما أن يقول: لا لفظ إلا بالمعنى، فكيف فصلت أنت بين اللفظ والمعنى؟ فإني لم أفصل بينهما، وإنما خصصت اللفظ بصفة هي له، والمعنى يجيء فيه ضمنيا وتبعا."[1] فمن الواضح هنا أن ابن الأثير ينفي الفصل بين اللفظ والمعنى، بل يجعل منهما ثنائية تربطهما علاقة تلازمية، هذه العلاقة أشار إليها "كروتشه"، فبين "أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ ..."[2]

هذه كانت وجهات نظر النقاد العرب القدامى في قضية اللفظ والمعنى، وهي وجهات تبدو متباينة تستند إلى الفصل بينهما، ولكنها تكاد تجتمع على أهمية اللفظ والمعنى في العمل الأدبي، وإن كانت هذه النظرة قد تطورت واتجهت اتجاها جديدا نحو ما يسمى بنظرية (النظم) التي استقرت عند عبد القاهر الجرجاني، والتي بدأت شعاعا خافتا يلمع في أذهان بعض النقاد من قبله، حتى أصبحت منارا وهاجا على طريق النقد البلاغي عنده.
فقد أفاد عبد القاهر من مجمل الآراء والنقاشات التي سبقته، ومن خلال كل ذلك صاغ فلسفته البلاغية والتي جعل محورها نظريته في النظم، التي ربط فيها بين اللفظ والمعنى وبين دلالات الألفاظ الأسلوبية ودلالاتها الثانوية، وجعل النظم وحده هو مظهر البلاغة ومثار القيمة الجمالية في النص الأدبي.[3]

"ومهما يكن من أمر هذه القضية (اللفظ والمعنى) فيمكن أن نقول بأن هناك علاقة بينهما، وإن اختلف تقديم أحدهما على الآخر، وأن هذه العلاقة من شأنها تقديم صورة فنية يمكن للمتلقي الاستمتاع بها، ومعرفة كنه هذا العمل الفني الذي أمامه، ومن ثم يستطيع إدراك ما يشغل فكر الشاعر، وإدراك التيار الثقافي والاقتصادي والاجتماعي السائد في هذه الفترة،

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، دط، سنة 1996م، ج 1، ص 82.
[2] محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، دط، 1980م، ص 166.
[3] مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي عند العرب، ص 199.

والحكم عليها والسيطرة على مشاعره وأحاسيسه التي ظهرت نتيجة تفاعلــه مــع مواقــف الشاعر، وأحداثه، وقضاياه التي يعاني منها، أو يمر بها ..."[1]

وبعيدا عن النقاشات الفلسفية والفكرية التي واكبت تطور مصطلح الجمالية وظهــوره كمفهوم مستقل له ميدان محدد يختص به ويتحرك في إطاره، فإن الــشيء الأكيــد هــو أن الجمالية تبحث في ميادين الفنون المختلفة وتصبو إلى إدراك قوانين ونظم خاصة تتمثل فــي كل فن.

"والواقع أن "والتر بيتر" "W. Pater" كان نافذ النظرة حين جعل الفنون على اختلافها تصبو إلى مكانة الموسيقى، ذلك أنه يكشف عن إدراك عنصر أو عناصر أساسية تشترك فيها كــل الفنون، سواء منها التعبيرية (الزمانية) والتشكيلية (المكانية) بطريقتها الخاصة، ولكنها تتضح أكثر ما تتضح في فن الموسيقى. ويمكننا الآن أن نرد تلك العناصر جميعــا إلــى قــانونين عامين أساسيين: قانون الإيقاع وقانون العلاقات. وتحت قــانون الإيقــاع يــدرس التناســق والانسجام والنظام ... إلخ"[2]

والقول بضرورة العلاقات في العمل الفني يقتضي وجود أجزاء عدة أو مفردات كثيرة، وأن الجزء وحده، أو المفردة وحدها، تكتسب جمالها من علاقتها بما قبلها وما بعدها، فالــصورة الجميلة بنية حية تشتبك أجزاؤها في علاقات فيما بينها، وهي في مجموعها تكون تلك الوحدة التي هي في الواقع نتيجة لتلك العلاقات. "وإدراك هذه العلاقات في الصورة هو كشف فــي الواقع عن عناصر جمالها، ولكن ينبغي أن نعرف أن هذا الإدراك لا يحدث تفصيلا وإنما هو يتم جملة، (....) فإدراك العلاقات عملية تجريدية نفسية من الأجزاء المحسوسة في الصورة أو في الكل."[3]

من كل هذا نستنتج أن الجمالية سواء كانت عند الغرب أو العرب على قدر تعــصبها للشكل فإنها تحترم الموضوع كذلك وتعطيه قيمته المستحقة، وتؤكد على أن الفنان الحق هــو

[1] خالد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية - مصر، ط 1، سنة 2000م، ص 51.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 101.

[3] المرجع نفسه، ص 104.

الذي يحسن استخدام أدواته وأفكاره، والألحان الموسيقية مثلا لا قيمة لها إلا إذا انتظمت في قالب محكم، يحقق الإثارة بالتوافق بين المضمون المنطقي والشكل الفني. وهــذا الانــسجام الذي بكون بين الشكل والمضمون يحدث ما يسمى بالتناغم الجمالي أو التجربــة الجماليــة، حيث يستجيب الإنــسان للأشــكال الطبيعيــة الموجــودة أمــام حواســه فيتــأثر ويــؤثر. وعلى هذا الأساس أصبح علم الجمال، الذي ظهر عند انتهاء البلاغة الكلاسـيكية "لا يهــتم بتحليل العمل الفني، أو تجزئته، أو نقده، أو الكشف عن طبيعة بنائه، بل ينفــذ إلــى صــميم تعبيره الباطني وإدراك ما فيه من عمق."[1]

ونخلص في النهاية إلى أن الجمالية "مطلب أساسي كهوية للفن، وهي منهج عــام أو رؤية إبداعية ونقدية، تتحرك في إطارها جميع المناحي النقدية من شكلانية وبنيوية وأسلوبية سواء في العالم العربي أو الغربي."[2]

ويمكن أن نعد علم الجمال من أكثر العلوم الإنسانية قابلية للحوار، والأكثــر انفتاحــا علــى العلوم التقديرية والمناهج النقدية والتي استطاعت أن توحد بين الثنائي والمتــضاد والمتقابــل بأشكاله المختلفة ضمن البنى الفنية المتجاورة في النص.

[1] المرجع السابق، ص 365.
[2] محمد إقبال: جمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء - المغرب، سنة 1986م، ص 94.

ب – في بناء النص الشعري:

لقد جاء هذا الباب من الدراسة ليتناول جمالية الصورة من خلال بنية النص الشعري، وذلك من منطلق التسليم بأن الصورة الفنية هي في أساسها مُكَوَّن من متعدد، حيث يمكن تعريفها بأنها ذلك "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني."[1]

ومن ثم فإن "كل معنى في القصيدة – مهما قيل في روافده – نابع أولا وأخيرا من طريقة بنائها، وبناؤها يقوم على جمل ذات علاقات بين أجزاء الجملة الواحدة من جانب، وبين الجملة والأخرى من جانب آخر. وكل ما يقال عن التصوير الفني وغيره آت في أصله من طريقة التركيب، ومن تأليف الجمل ونسبة الأشياء بعضها إلى البعض الآخر، وضمها في إطار واحد، ووضعها في سياق معين، من حيث إن هذه فحسب هي أثر الخيال الخالق ودليل تفرده وعبقريته."[2]

ولذلك وجب علينا الكشف عن تلك العناصر التي تشكلت منها صور المرأة في النص الصعلوكي، حيث إنه "ليس هنالك بداية حتمية للقصيدة الشعرية، ولكن هناك ضرورة حتمية لتوحد عناصرها البنائية، قد تكون البداية خاطرة أو واردا – كما عبر عبد الصبور– أو صورة أو حتى كلمة معينة، وقد يكون مجرد إحساس بالنغم، إحساس هائم يريد أن يتجسد فاتخذ من الإيقاع المستمر على شاكلة معينة مدخلا لهذا التجسد، الذي لن يلبث أن يستدعي الكلمات والصور والأفكار."[3]

---

[1] علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ص 246.
[2] محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 2، 2000م، ص 31.
[3] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 185.

وقد رأينا أن هناك ثلاثة عناصر رئيسية تداخلت فيما بينها لتكوين النص الشعري لدى الصعاليك، وهي: الإيقاع بنوعيه، واللغة ألفاظا وتراكيبا، والصور الشعرية، هذا مع الإشارة إلى أن "البناء الشعري في صميمه بناء علائقي يقوم على العلاقات المتبادلة بين العناصر، كل منها حاكم للآخر ومحكوم به، فإن البدء بالجانب الصوتي كالبدء بالمعنى – على تناقضهما ظاهريا – ما دمنا قد سلمنا أن البناء الصوتي للقصيدة هو جزء لا يتجزأ من دلالتها، ليس في تكوينها العام فحسب، بل في بناء كل جملة لغوية منها، وفي علاقة هذه الجملة بما يليها من جمل، علاقة إيقاع كما هي علاقة معنى ..."[1]

والصورة إذن هي ميدان العمل الذي تظهر فيه مقدرة الشاعر، ويبرز تمكنه من الصنعة، "إن الشاعر يفكر بالصور، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلمها، ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها. وإذا كان الإنسان – وليس الشاعر وحسب – يدرك المحسوسات ويتعرف عليها قبل المجردات، ويفكر بالتعبير وليس بالمفردات فقد اقتربنا من القول بأن الشعر هو اللغة الإنسانية الأولى، من حيث هو تعبير ذو طبيعة حسية يخضع لنوع من التنظيم أو التشكيل، يبين عن شعور بلغ درجة الانفعال فحرك الخيال الذي تأطر في سلسلة من الصور."[2]

واللغة لوحدها لا تكسب العمل الشعري جمالية ما لم تتشكل وتتآلف في صور معينة يعضدها الإيقاع فيشكل روحها، ويمكن من خلال ذلك – إن صح لنا القول – أن نعد القصيدة أو النص الشعري جسدا، مادة صنعه اللغة، وهيئته وشكله هي الصورة، وروحه الإيقاع بنوعيه.

وبعد هذا التمهيد المقتضب والذي تضمن العناصر التي رأيناها ضرورية لدراسة الجمالية والبناء في النص الصعلوكي في جانبه المتعلق بالمرأة، نأمل أن يكون هذا التقديم على بساطته عونا على فهم أولي لعناصر البناء الشعري وضرورة وجودها والعلاقة المتينة

[1] المرجع السابق، ص 179.
[2] المرجع نفسه، ص 43.

بينها، وتأثير ذلك على جمال النص الشعري وإخراجه في أحسن صورة، وستحتفظ بقية مطالب البحث وفصوله بكثير من التفصيل من أجل فهم أحسن، والله الموفق.

الفصل الأول:

دراسة البنية الإيقاعية

1- الموسيقى الخارجية

2- الموسيقى الداخلية

دراسة البنية الإيقاعية:

تمهيد:

دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما، تعني دراسة موسيقاها بنوعيها: الخارجية والداخلية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغما في الأذن وأثرا في النفس، أو يلفت إليه انتباه الفكر.

ويمكن القول إن الإيقاع هو جرس التفعيلة المسموع أو المحسوس به، والمختلف من بحر إلى آخر، وهو يأتي من وقفات متكررة، أو من علامات الاستفهام والتعجب، أو من الفاصلة، و من جميع ما في القصيدة من كلام وحركات.[1]

والإيقاع عبارة عن تردد ظاهرة صوتية معينة على مسافات محددة. ومن المعروف أنه حركة متكررة وتعاقب منتظم لعناصر قوية وضعيفة من جريان الصوت والسكون في الكلام، وإذا كان الأمر كذلك فهو ليس الوزن، بل هو أشمل، إذ أن الوزن مضمن فيه، فكل موزون ذو إيقاع، والعكس غير صحيح، فالقرآن الكريم له إيقاعه الخاص ولكنه غير ذي وزن، وكذلك الأحاديث النبوية، والخطب، وكثير من فنون النثر، غير أن هناك من يستعمل الإيقاع بمعنى الوزن غير مفرق بين المصطلحين.

وقد التفت علماء العروض العرب القدماء إلى الإيقاع وميزوه من الوزن، فرأى بعضهم: "أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة."[2]

---

[1] عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل - بيروت، سنة 1980م، ص 354.

[2] السيوطي، أبو بكر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية - بيروت، سنة 1998م، ج 2، ص 399.

هذا مع ملاحظة أن لكل لغة خصائصها الإيقاعية الخاصة بها، ولذلك لا ينفصل الشعر عن لغته أبدا. وأن "هذه الخصائص الصوتية إمكانيات قائمة في كل اللغات، وأن تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر، ولذلك فقد اعتاد دارسوا الإيقاع المحدثون أن يستخلصوا من تلك الصوتية ثلاث صفات اعتبروها عناصر الإيقاع الشعري. هذه العناصر هي: المدى الزمني Duration والنبر Stress ثم التنغيم Intonation."[1]

وتؤلف الموسيقى جزء لا يتجزأ ولا ينفصل عن التشكيل الجمالي والبنية الفنية للصورة، فكل عمل أدبي فذ هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها، والشعر تنظيم لنسق من أصوات اللغة.

وعلى هذا الأساس تعتبر "الموسيقى عنصرا هاما من عناصر الشعر، بما تتوسل به من وزن وتقفية، وغيرهما من مصادر الإيقاع الشعري، وألوان الجرس اللفظي. والموسيقى حد الشعر، وسيمته الفارقة، يستخدمها الشاعر ليناسب بينها وبين المواقف المصورة، ويلاءم بين الإيقاع وحالاته الفنية الخاصة، وبين القافية وألفاظ البيت ودلالاتها."[2]
فموسيقى الشعر من أهم الأركان التي يبنى عليها، ووجودها ضروري لنطلق على كلام ما شعرا، لما لتجانس ألفاظها وملاءمتها للمعنى وتوفر جرسها من دور بارز في التعبير والتصوير، فتثير الخيال وتساعد على توليد الصور، وتأثيرها حين تعبر برقة في مواضع الرقة وبقوة في مواطن القوة، وتحقق الانسجام المأمول في إخضاع الكلام وترتيب مقاطعه في نظام خاص متسق.[3]

"بهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضا عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع ..."[4]

[1] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر- محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1993م، ص 112.
[2] علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ص 371.
[3] المرجع نفسه، ص 372.
[4] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر- محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 109.

والظاهرة الإيقاعية تقوم على التناسق والتكرار لتؤلف لنا نمطا موسيقيا معينا، و"في الشعر ثمة: مفردات، وجمل، وصور، ووزن، وكلها كأدوات تثير الذكريات والمشاعر، وغير هذا كله تظل الموسيقى في الشعر ذات إيحاء موسيقي خاص، في مثولها، وحتى في طول الشطرة وقصرها، وحتى في التقفية، وبدخولها في الشكل تكون شكلا، وبإيحاءاتها، وإثارتها، ومناسبتها تكون معنى محتوى موسيقي."[1]

[1] عبد الحكيم الناعم: الإيقاع بنية ... الإيقاع شكل، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - سوريا، العدد 292، سنة 1986م، ص 169.

أولا: الموسيقى الخارجية:

تمثل البنية الموسيقية الخارجية ممثلة في أوزان الشعر العربي أو بحوره، الجانب الأول من جوانب البنية الإيقاعية في الشعر العربي، وإحدى أبرز خصائصه في هذا المجال، لا سيما بارتباط هذه الأوزان بالقوافي، الأمر الذي جعل ناقدا كبيرا مثل قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) يلجأ إلى تعريف الشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]، بحيث قدم الوزن والقافية على الدلالة المعنوية المطلوبة، وجعل ناقدا آخر هو حازم القرطاجني (ت 684 هـ) يرى أن: "الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره."[2]

"والعنصر الموسيقي هو الذي يميز الشعر من النثر، والموسيقا تدرك بواسطة الأذن دون بقية الحواس، فالأذن هي سبيل تسلل الموسيقى إلى النفس، ولهذا ينبغي أن نهتم في الشعر بالأصوات المنطوقة فقط"[3]. وعن الصوت يقول الجاحظ (ت 255 هـ): "والصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت."[4]

وقد أعطى النقاد العرب اهتماما كبيرا للوزن، ولم يقفوا عند حدود خصائصه الصوتية والإيقاعية، بل تنبهوا للدور الذي يلعبه في توليد الصور وتقوية الإحساس بها، وكذا العلاقة الوطيدة بينه وبين المعنى من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، فأهميته تكمن فيما يحدثه من إثارة وما يملكه من سطوة وقوة للفت الانتباه، والتي تتحول بدورها إلى استجابات نفسية لدى المتلقي، هذا بالإضافة إلى "قيمته الجمالية والفنية التي يبسطها في العمل الشعري، فهو يثير اللذاذة.[5]

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، دط، دت، ص 64.

[2] القرطاجني، أبو الحسن حازم ابن القاضي أبي عبيد الله: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي - بيروت، سنة 1986م، ص 63.

[3] حماسة، محمد عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق – القاهرة، ط 1، سنة 1999م، ص 17.

[4] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 6، سنة 1998م، ج 1، ص 79.

[5] عبد الحكيم الناعم: الإيقاع بنية ... الإيقاع شكل، مجلة المعرفة، ص 168.

والعلاقة بين الوزن وفن التصوير في الشعر علاقة وطيدة، لأن "الوزن قد يتخذ في كثير من الأحيان من صورته الإيقاعية وإيحائه الصوتي طابعا تصويريا، إذ إن أهم عنصر جمالي تطلب الصورة مساندته الإيقاع، فموسيقى الشعر وحدات تصويرية – على ما يرى إليوت – ذات صلات معنوية ودلالية ترفد الصور، بل يمكن القول: إن الوزن طريقة لفرض الصورة صوتيا على الانتباه، فنحن حين نسمع النغم الصوتي تمتد تجربتنا إلى أكثر من مجرد السمع، إنها تمتد لتتخيل أشكالا بصرية وعناصر حسية أخرى، لهذا تجسد الصورة والإيحاء الصوتي القيمة الجمالية في كل شعر، فالوزن أو الإيقاع يلد الصورة أحيانا."[1]

وكما هو معروف لدى الدارسين فإن "الخليل عمد إلى تحليل جزئيات هذا الوزن إلى مقاطع، ثم ركب هذه الجزئيات في وحدات أكبر هي التفعيلات، ثم ركب من هذه التفعيلات وحدات إيقاعية أكبر سماها بحرا ... ولاحظ الأبيات تنتهي بأصوات متشابهة فأطلق عليها القافية، وأشبعها دراسة ..."[2]

وأوزان الشعر العربي متعددة متنوعة، وهي نوعان: أوزان صافية (مفردة)، وهي التي تشكلها تفعيلة واحدة، تتكرر في شطري البيت كالكامل والرجز والمتقارب ... وأوزان مركبة، وهي ما تشكلها تردد تفعيلتين كالطويل والبسيط والمديد والوافر ...
و"التفعيلة في عمل الخليل هي الوحدة الإيقاعية الكبرى التي تشكل العمود الفقري لأوزانه، وهي بدورها تتركب من المقاذع التي أحصاها في الأسباب والفواصل والأوتاد ..."[3]

وقد اختلف النقاد في قضية علاقة الوزن بالقصيدة، فذهب قوم إلى أنه من غير الصواب أن نربط كل بحر بموضوع لا ينبغي أن نتجاوزه إلى غيره، ذلك أنهم رأوا أن البحر الواحد قد كتبت به عدة موضوعات مختلفة حتى التناقض من دون أن يؤدي ذلك إلى القعود بالقصيدة، وفشلها كمشروع فني، فقصيدة المدح مثلا كتبت بأوزان مختلفة، وبحر

---

[1] عبد المطلب جبر: المصطلح والأداة في الصورة الفنية، مقدمة لتأصيل المفهوم، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ج 64، مج 16، فيفري 2008، ص 299.
[2] عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع - دمشق، سنة 1989م، ط 1، ص 51.
[3] المرجع نفسه، ص 59.

الطويل كتبت به قصائد المدح والرثاء والهجاء والغزل، فالوزن لا يعدو أن يكون ثوبا تلبسه المعاني، أو إناء تصب فيه الأغراض.

غير أن طائفة أخرى ترى أن للبحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة، ذلك أن المعاني المختلفة تفرض بحورا مختلفة، ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحور المناسبة للمعاني المناسبة، وأدى هذا إلى قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية، حتى إن تسمية البحور مشتقة من صفاتها طولا وانبساطا أو خفة وانسراحا وسهولة واضطرابا ... وهذا يعني أن البنية الإيقاعية مرتبطة بالحقل الدلالي، بل هي نفسها تصبح دلالة، وأن الوزن ليس له قيمة في حد ذاته، وإنما تكمن قيمته فيما ينبع منه من دلالات وإيحاءات.

وبالموازاة مع هذا النقاش فنحن نرى أنه "من الأقرب للصواب، إن لم يكن الصواب نفسه أن نربط بين العاطفة والوزن، وهو ما ذهب إليه عدد من النقاد الأجانب، يرى هازلت أن ثمة علاقة قريبة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور في الشعر، ويرى ريتشاردز استحالة فصل الإيقاع أو الوزن عن التأثيرات العاطفية، ويرى دي لاكروا أن الشعر لا يكون شعرا إلا بالنسج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصور والموسيقى اللفظية وتنسيق القالب الشعري."[1]

ولهذه الفكرة التي تربط بين العاطفة والوزن صدى عند بعض دارسينا المعاصرين، يقول إبراهيم أنيس: "نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية."[2]

[1] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان، ط 2، دت، ص 167.
[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط 2، سنة 1952م، ص 175 – 176.

1- الوزن في شعر الصعاليك:

لقد كان هذا الجانب من جوانب البنية الموسيقية الخارجية لدى شعراء هذه الطائفة مترادفا مع ما ظهر منه في أشعار من عاصرهم، لا بل إن هؤلاء الشعراء تماثلوا تماما مع الشعراء المركزيين في العصر الجاهلي، من حيث هيمنة البحر الطويل على أوزان أشعارهم، يليه البحر الوافر فالبحر الكامل على التوالي، مثلما ظهر هذا واضحا من خلال عملية الإحصاء الأولية التي أجريناها على عدد من دواوينهم الشعرية.

وعلى سبيل المثال فقد احتوى ديوان تأبط شرا على (62) نصا بين مقطعات وقصائد وأبيات مفردة، مثل بحر الطويل أكثر من نصفها، حيث نظم على أساسه (39) نصا، ثم الوافر بـ (11) نصا، فالكامل والبسيط بأربعة (4) نصوص لكل منهما.

أما ديوان عروة بن الورد فقد احتوى على (40) نصا، شكل البحر الطويل أكثرها بمجموع (26) نصا، تلاه البحر الوافر بتسعة (9) نصوص، ثم الكامل بثلاثة (3) نصوص.

وهذا شبيه بما وجدناه في ديوان السليك الذي تضمن (20) نصا، مثل البحر الطويل فيه إحدى عشر (11) نصا، ثم الوافر بستة (06) نصوص.

أما في ديوان الشنفرى فقد جاءت النصوص المنظومة على تفعيلات الطويل خمسة عشرة (15) نصا من مجموع ثلاثة وعشرين (23) نصا.

ومما سبق يتضح لنا جليا سيطرة البحر الطويل على دواوين الشعراء الصعاليك، وهو كذلك في أشعارهم الخاصة بالمرأة، حيث يعد أكثر البحور التي استعانوا بها في تشكيل صورها، وقد "توافق أغلب دارسي العروض على أن هذا البحر أكثر البحور شيوعا في الشعر العربي، إذ جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن، وكذلك وسيطه وحديثه، من مميزاته أنه تام لا يكون مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا.[1]

[1] غازي يموت: بحور الشعر العربي - عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت - لبنان، ط 2، سنة 1996م، ص35.

فإذا اتفقت الدراسة مع ما سبقها إلى دراسة بحور الشعر العربي وأوزانه، على أن البحر الطويل أملأ للفم والسمع وأعظم هيبة، وأنه يتصف برحابة الصدر وطول العنان، فضلا عن كونه أعمر البحور بالنغم وأصلحها للكلام القوي الجزل، وأنه أنسب البحور وأصلحها لمعالجة الموضوعات التي تتميز بالجد والعمق، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمناظرة والمهاجاة،[1] وكذلك القدرة على احتضان الصرخات الإنسانية الموجعة التي كانت تتعالى في نفس الشاعر، فكان من الطبيعي أن تكون لهذا البحر الهيمنة في أشعار الصعاليك.

ومن القصائد الكثيرة التي استعان فيها هؤلاء الشعراء بالبحر الطويل في بناء صور المرأة المختلفة لديهم، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر تائية الشنفرى المفضلية التي يقول في مقدمتها[2]:

أَلا أَمُّ عَمـرو أَجمَعَت فَاستَقَلَّتِ   وَما وَدَّعَت جيرانَها إِذ تَوَلَّتِ
وَقَد سَبَقَتنا أُمُّ عَمرو بِأَمرِها   وَكانَت بِأَعناقِ المَطِيِّ أَظَلَّتِ
بِعَينَيَّ ما أَمسَت فَباتَت فَأَصبَحَت   فَقَضَّت أُموراً فَاستَقَلَّت فَوَلَّتِ
فَوَا كَبِدا عَلى أُمَيمَةَ بَعدَما   طَمِعتُ فَهَبها نِعمَةَ العَيشِ زَلَّتِ

ويبدو اختيار البحر الطويل منسجما مع قصدية الشاعر إلى التركيز على النموذج الإنساني، سواء منه الأنثوي أو الذكوري، "فإن علمنا أن علماء الأصوات والمهتمين بمسائل الموسيقى في الشعر يذهب بعضهم إلى الإقرار أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه"[3]، فإن الأبيات الأولى للقصيدة تظهر جزع الشاعر ومعاناته جراء رحيل "أم عمرو"، فالصدمة قوية، وفعل الرحيل كان مدويا ومقلقلا في ذات الشاعر، وصداه يتردد في نفسيته ويتجه به إلى الانكسار واليأس، فلا يبدو أن بحرا آخر له القدرة على احتضان هذه الصرخات غير البحر الطويل، لما يتميز

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 189.
[2] ديوان الشنفرى: ص 31 - 32.
[3] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة - الجزائر، دط، دت، ص 62.

به من رحابة صدر بفعل طول مقاطعه، فهو أكثر البحور قدرة على استيعاب المعاني الممتدة والجزلة، فهو يمنح الشاعر مساحة كبيرة للتنفيس عن أشجانه وأحزانه.
وقارئ القصيدة يلمس جنوح الشاعر إلى استحضار الماضي وسرد تفاصيله، من خلال كلامه على أميمة – الماضي – قبل الرحيل، والبحر الطويل يعكس قوة الإيقاع ورصانة الأداء وفخامته، وله رنة موسيقية قوية، فهو يناسب معاني التغني بجلالة الماضي وعنصر القصص من الطراز الذي يدعو السامع لأن يصغي ويتفهم قبل أن يهتز ويتأثر ...

وبعد الطويل نجد أن الشعراء الصعاليك اعتمدوا كذلك على البحر الوافر، وفيه يقول ابن رشيق (ت 456 هـ): سماه الخليل وافرا "لوفور أجزائه وتدا بوتد"[1] أو لوفرة حركاته، ويصفه المجذوب بأنه "بحر مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق، وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعا دفعا."[2] وهذا صحيح حيث إنه يحتل المرتبة الثانية في السرعة بعد الكامل. وهو من أهم أوزان العرب القدماء إذ احتل المرتبة الثالثة بعد الطويل والبسيط."[3]
ومن تجليات هذا البحر في شعرهم قول حاجز الأزدي[4]:

صباحك واسلمي عنا أماما	**تحية وامق وعمي ظلاما**
برهرهة يحار الطرف فيها	**كحقة تاجر شدت ختاما**
فإن تمسي ابنة السهمي منا	**بعيدا لا تكلمنا كلاما**
فإنك لا محالة أن تريني	**ولو أمست حبالكم رماما**
بناجية القوائم عيسجور	**تدارك نيها عاما فعاما**
سلي عني إذا أغبرت جمادى	**وكان طعام ضيفهم الثماما**
ألسنا عصمة الأضياف حتى	**يضحى مالهم نفلا تواما**
أبي ربع الفوارس يوم داج	**وعمي مالك وضع السهاما**
فلو صاحبتنا أرضيت منا	**إذا لم تغبق المائة الغلاما**

[1] ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط 5، سنة 1981م، ج 1، ص 136.
[2] المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثالثة - الكويت، سنة 1989م، ج 1، ص 407.
[3] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر - محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 44.
[4] الأصفهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، ج 13، ص 212 - 213.

ويبدو الشاعر موفقا في اختيار الوزن الذي يتوافق وطبيعة الحياة السريعة التي يعيشها، وحاجز من الشعراء المعروفين بالعدو الخارق كالشنفرى وتأبط شرا، وهو ما جعل صاحب "الأغاني" يقول فيه: "... هو أحد الصعاليك المغيرين على قبائل العرب، وممن كان يعدو على رجليه عدوا يسبق به الخيل"[1]. وهو ما يتناسب مع البحر الوافر الذي يحتل الرتبة الثانية من حيث سرعة تفعيلاته، كما أنه يتناسب مع المنحى العام للقصيدة، التي توسل الشاعر فيها بالنسيب – كما رأينا – في أول الأبيات ليصل في آخرها إلى الفخر، حيث يعد أصلح البحور لهذا الغرض، وقد "عده البستاني ألين البحور يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته وأكثر ما يجود به النظم في الفخر."[2]

وهذا ما لمسناه في قصيدة حاجز حيث بدا اللين والرقة في نسيبه، ثم تحول الخطاب إلى الشدة والجزالة عندما بدأ بالفخر.

وجاء استخدام هؤلاء الشعراء للبحر الكامل في الرتبة الثالثة، وهو يتألف من تفعيلة (متفاعلن) ثلاث مرات، وهو من أكثر البحور جلجلة لكون تفعيلته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف، فضلا عن قدرته على الجمع بين حالات التغني والتنفيس عن اختلاجات النفس المتألمة الحزينة.

ومن ذلك قول عروة بن الورد[3]:

قالَت تُماضِرُ إِذ رَأَت مالي خَوى	**وَجَفا الأَقارِبُ فَالفُؤادُ قَريحُ**
ما لي رَأَيتُك في النَدِيِّ مُنَكِّساً	**وَصِباً كَأَنَّكَ في النَدِيِّ نَطيحُ**
خاطِر بِنَفسِكَ كَي تُصيبَ غَنيمَةً	**إِنَّ القُعودَ مَعَ العِيالِ قَبيحُ**
المالُ فيهِ مَهابَةٌ وَتَجِلَّةٌ	**وَالفَقرُ فيهِ مَذَلَّةٌ وَفُضوحُ**

[1] المصدر السابق، ج 13، ص 211.
[2] غازي يموت: بحور الشعر العربي - عروض الخليل، ص 78.
[3] ديوان عروة ابن الورد: ص 35 - 36.

وقد وصفه المجذوب بأنه أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات.[1] "وبسبب من هــذه الحركـــات (أي المقاطع القصيرة) صار أسرع الأوزان قافية في حالة سلامته من الزحافات، وهذا نادر، ومعظم زحافاته وعلله تحذف المتحرك وتزيد الساكن مما يقلل سرعته."[2]

كما "عده البستاني أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملا لأنه يصلح لكل نوع مـــن أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه فـــي الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة، وإذا دخله الحذذ جاد نظمه، وبات مطربا مرقصا، وكانت له نبرة تهيج العاطفة."[3]

إن الشعراء الصعاليك إذن أكثروا من استخدام البحور الطويلة التـــي كانـــت الأكثـــر شيوعا واستخداما في عصرهم، إذ قيل إن ثمة أوزانا أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر وهي: الطويل والكامل والوافر والبسيط. ومثلما أشار آخرون إلى كون الشعراء نظموا في هذه الأوزان الأربعة أكثر من ثلثي قصائدهم أو ثمانين في المائـــة علـــى التحديد، لأنها البحور الأقدر على استيعاب المعاني والصور والتفاصيل السردية التـــي كـــان الشعراء العرب يطلقونها في أشعارهم، وهي أمور حفلت بها أشعار هذه الطائفة من الشعراء أيضا.

[1] المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ص 302.
[2] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر - محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 48.
[3] غازي يموت: بحور الشعر العربي - عروض الخليل، ص 91.

2ـ الزحافات والعلل:

أولا ولكي نفهم ظاهرة الزحافات والعلل يجب علينا أن نفرق بين ثلاث مصطلحات وهي: العروض، والضرب، والحشو، حيث إن "آخر تفعيلة في الشطر الأول تسمى (العروض)، وآخر تفعيلة من الشطر الثاني تسمى (الضرب)، وبقية أجزاء البيت تسمى (الحشو)، فالتغييرات المسموح بها في التفعيلة إذا حدثت في الحشو لا تلزم أن تحدث في جميع أبيات القصيدة، أما التغييرات التي تحدث في العروض أو الضرب فإنها تلزم وتتكرر في جميع أبيات القصيدة إذا حدثت في البيت الأول منها، وتتيح بذلك الفرصة لتعدد الصور في البحر الواحد ..."[1]

ومن ثم فإنه يلحق التفعيلة أحيانا تغيير لا يخرجها من إطار البحر الذي تتدرج فيه، وهذا التغيير له صورتان:

"أ- تغير يتناول الحشو والعروض والضرب، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من أبيات، ويسمى الزحاف.

ب- تغير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها، ولا يتناول الحشو، ويسمى العلة، وهو تغير لازم على الأغلب.

أما الزحاف فهو تغير يعتري ثواني الأسباب (أي الحرف الثاني من السبب)، وأما العلة فهي تغيير يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها، وهذا التغيير لازم على الأغلب، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة ..."[2]

"ومن أحكام الزحاف (...) أنه يرد في أي موقع من البيت في الحشو والضرب والعروض، وإذا جاء لم يلزم وهذا عكس العلة، فهي – قاعديا – لا تصيب إلا العروض والضرب، وإذا جاءت لزمت. وإذا كان الزحاف يؤدي ضرورة إلى النقص حيث هو حذف للمتحرك، أو الحركة، أو حتى الساكن، فإن العلة تؤدي إما إلى النقص أو الزيادة، فهي تحذف الساكن

[1] حماسة، محمد عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 26.
[2] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية – لبنان، ط 3، سنة 1998م، ص 125 و 127.

وتسكن ما قبله، أو تحذف السبب الخفيف، أو تحذف الوتد المجموع، أو تزيد حرفا ساكنا أو سببا خفيفا ... إلخ "[1]

وهذه التغييرات جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلت، وما من شاعر على ما نعرف إلا واستعمل في شعره هذه الانحرافات العروضية، والتي لا تنتقص من مكانة الشاعر ولا تعد عيبا في القصيدة، بل هي "تنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها."[2]

وملاحظة شعر الصعاليك الذي جاء على بحر الطويل تبين انتشار ذلك الزحاف الذي كان شائعا في العصر الجاهلي في هذا البحر، وهو ما يسميه العروضيون: "القبض"، وهو حذف ياء "مفاعيلن" ونون "فعولن" وتحول التفعيلة إلى "مفاعلن" و "فعول"، ومن ذلك قول تأبط شرا[3]:

تَقولُ تَركتَ صاحِباً لَكَ ضائِعاً وَجِئتَ إِلَينا فارِقاً مُتَباطِنا
إِذا ما تَركتُ صاحِبي لِثَلاثَةٍ أَوِ اثنَينِ مِثلَينا فَلا أُبتُ آمِنا

ومثل قول الشنفرى[4]:

فَوَا كَبِدا عَلى أُمَيمَةَ بَعدَما طَمِعتُ فَهَبها نِعمَةَ العَيشِ زَلَّتِ

وقوله كذلك[5]:

أَلا لَيتَ شِعرِيَ وَالتَلَهُّفُ ضَلَّةٌ بِما ضَرَبَت كَفُّ الفَتاةِ هَجينَها
وَلَو عَلِمَت قُعسوسُ أَنسابَ وَالِدي وَوالِدِها ظَلَّت تَقَاصَرُ دونَها

---
[1] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر - محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 67.
[2] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 172.
[3] ديوان تأبط شرا، ص 72.
[4] ديوان الشنفرى، ص 33.
[5] المصدر نفسه، ص 78.

وكذلك قول عمرو بن براق[1]:

تَقولُ سُـلَيمى لا تَعَـرَّض لِتَلفَـةٍ   وَلَيلُكَ عَن لَيـلِ الـصَعاليكِ نـائِمُ

"والأمثلة على هذه الظاهرة العروضية أكثر من أن تعد، فهي منتشرة في شعرهم انتشارا واسعا، ويكفي أن ننظر مثلا في تائية الشنفرى المفضلية لنتبين مدى هذا الانتشار، ففيما عدا أبياتا قليلة منها تنتشر هذه الظاهرة في كل بيت من أبياتها."[2]

ومن الزحافات المنتشرة كذلك في أشعارهم والتي تخص البحر الوافر "العصب"، وهو تسكين الخامس المتحرك من التفعيلة، والأمثلة على هذا الزحاف كثيرة أيضا.

ومنها قول السليك بن السلكة[3]:

أَشـابَ الـرَأسَ أَنّـي كُـلَّ يَـومٍ   أَرى لـي خالَـةً وَسـطَ الرِجـالِ
يَـشُقُّ عَلَـيَّ أَن يَلقَـينَ ضَـيماً   وَيَعجِـزُ عَـن تَخَلُّـصِهِنَّ مـالي

وكما هو واضح فقد أصاب العصب نصف التفعيلات الواردة في البيتين تقريبا، ومن أمثلة العصب كذلك قول تأبط شرا[4]:

لَطِيْفٌ مـن سُـعادَ عَنـاكَ منهـا   مُراعَـاةُ النُجـومِ وَمَـن يَهـيمُ
وَتِلـكَ لَـئِن عُنيـتَ بِهـا رَداحٌ   مِـنَ النِـسوانِ مَنطِقُهـا رَخـيمُ
نِيـافُ القُـرطِ غَـرّاءُ الثَنايـا   وَرَيـداءُ الـشَبابِ وَنِعـمَ خَـيمُ

وكذلك قول عروة [5]:

سقى سلمى وأيـن ديـار سـلمى   إذا حلـت مجـاورة الـسرير

[1] الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، ج 21، ص 198.
[2] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 311.
[3] ديوان السليك: ص 89.
[4] ديوان تأبط شرا: ص 69.
[5] ديوان عروة بن الورد، ص 49.

وقول حاجز[1]:

برهرهـــة يحـــار الطـــرف فيهـــا　　　كحقـــة تـــاجر شـــدت ختامـــا

ومن الزحافات في أشعارهم كذلك نجد ظاهرة الخبن منتشرة، والخبن في العروض هو حذف الثاني الساكن، وقد وجدنا أن الصعاليك يكثرون من علة القطع كذلك في الأبيات التـــي يـــرد فيها هذا الخبن في البحر البسيط، وقلما وجدنا الخبن دون أن نجد القطع في أشعارهم الخاصة بالمرأة، ومن ذلك قول تأبط شرا[2]:

يا عيـــدُ مالَـــكَ مِن شَوقٍ وَإِيـــراقِ　　　وَمَرِّ طَيفٍ عَلى الأَهـــوالِ طَـــرّاقِ
يَسري عَلى الأَينِ وَالحَيّاتِ مُحتَفِيـــاً　　　نَفسي فِداؤُكَ مِن سارٍ عَلى ســـاقِ
إِنّـــي إِذا خُلَّـــةٌ ضَـــنَّت بِنائِلِهـــا　　　وَأَمسَكَت بِضَعيفِ الوَصـــلِ أَحـــذاقِ
نَجَوتُ مِنها نَجائي مِـــن بَجيلَـــةَ إِذ　　　أَلقَيتُ لَيلَـــةَ خَبـــتِ الـــرَهطِ أَرواقِ

ومنه كذلك قول قيس بن الحدادية[3]:

لا تعذليني سلمى اليوم وانتظـــري　　　أن يجمع الله شملا طالمـــا افترقـــا
إن شتت الدهر شملا بين جيـــرتكم　　　فطال في نعمة يا ســـلم مـــا اتفقـــا

ومن الزحافات التي تختص بالبحر الكامل والتي أكثر منها الشعراء الصعاليك نجد زحـــاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، ومن الأمثلة على ذلك قول عروة[4]:

قالَت تُماضِرُ إِذ رَأَت مـــالي خَـــوى　　　وَجَفـــا الأَقـــارِبُ فَـــالفُؤادُ قَـــريحُ
ما لي رَأَيتُك فـــي النَـــدِيِّ مُنَكِّـــساً　　　وَصِباً كَأَنَّـــكَ فـــي النَـــدِيِّ نَطـــيحُ

[1] الأغاني، ج 13، ص 212.
[2] ديوان تأبط شرا، ص 40 - 41.
[3] الأصفهاني: كتاب الأغاني: ج 14، ص 143.
[4] ديوان عروة بن الورد: ص 35.

ومنه كذلك قول السليك[1]:

هزئت أمامـــة أن رأت بـــي رقـــة وفمـــا بـــه فقـــم، وجلـــد أســـود

وقول تأبط شرا[2]:

بِحَليلَةِ البَجلـــيِّ بِـــت مِـــن لَيلِهـــا بَينَ الإِزارِ وَكَـــشحِها ثُـــمَّ الـــصَقِ
بِأَنيـــسَةٍ طُويَـــت عَلـــى مَطوِيِّهـــا طَيَّ الحِمالَـــةِ أَو كَطَـــيِّ المَنطِـــقِ

وإذا كان الشعراء الصعاليك قد أكثروا من الزحافات السابق ذكرها في أشـــعارهم المتعلقـــة بالمرأة، فإننا نجد بالمقابل بعض الزحافات التي لا ترد إلا نادرا ومنها الطي، والطـــي: هـــو حذف الرابع الساكن ويقع في البحور الخمسة الآتية: الرجز والمقتضب والسريع والمنـــسرح والبسيط.
ومن أمثلته قول تأبط شرا[3]:

عاذلتي إن بعـــض اللـــوم معنفـــة وهـــل متـــاع وإن أبقيتـــه بـــاق

ونلاحظ في المثال السابق أن التفعيلة "مستفعلن" إذا دخلها الطي أصـــبحت "مفـــتعلن"، أي أن حرف السين يختفي لأنه الأولى بالاختفاء، وبذلك يزول جرس الصفير في التفعيلة، والصفير هو دليل اللهو والطرب وليس مقامه هنا، فزواله أحرى وأولى.

أما عن العلل فهي قليلة عموما، ولا تخرج عن تلك التي نجدها منتـــشرة فـــي ســـائر أشعار الجاهليين، ومن ذلك تلك العلة الجارية مجرى الزحاف والتي تقوم عـــن إســـقاط أول الوتد المجموع من "فعولن" في أول القصيدة أو المقطوعة فتتحول إلى "فعلن"، وهو ما يسميه

[1] ديوان السليك بن السلكة: ص 66.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 38 - 39.
[3] المصدر نفسه: ص 43.

العروضيون بالخرم، وذلك مثل قول أبي الطمحان ردا على المرأة التي عاتبته على غاراتـــه ومخاطرته بنفسه[1]:

لَو كُنتُ في ريمانَ تَحـرُسُ بابَــهُ أَراجيلُ أَحبــوشٌ وَأَغـضَفُ آلــفُ
إِذَن لَــأَتَتني حَيــثُ كُنــتُ مَنِيَّتــي يَخُبُّ بِهــا هــادٍ بِــأَمرِيَ قــائِفُ

وكذلك في قول حاجز[2]:

إن تـــذكروا يـــوم القـــريّ فإنَّـــه بـــواء بأيـــام كـــثـيـــر عديدهـــا
فنحن أبحنـــا بالشخيـــصة واهنـــاً جهـــاراً فجئنـــا بالنـــساء نقودهـــا

ويبقى لنا من خلال ما سبق أن نخرج ببعض الملاحظات الهامـــة فـــي هـــذا المجال وهي كالتالي:

- إن استعمال الصعاليك لعدد محدود من البحور في أشعارهم التـــي تـــصور المـــرأة، انعكس على وجود العلل والزحافات فيها والتي كانت كذلك محدودة، ويمكن حصرها فيما يلي بحسب نسبة انتشارها: القبض والعصب والخبن والقطع والإضمار والخـــرم والطي.
- على خلاف الزحافات التي كانت منتشرة بكثرة لديهم فإن العلل جاءت قليلة لا تمثـــل ظاهرة في أشعارهم. وفي المقابل يمكن أن نطلق على بعض الزحافات التي تعتـــري العروض أو الضرب بالزحافات الجارية مجرى العلة، وقد سمي الزحـــاف الجـــاري مجرى العلة كذلك لأنه يلتزم في جميع أبيات القصيدة إذا ما ورد في أول بيت فيهـــا، وهذه الأنواع هي: القبض والخبن والعصب والاضمار والطي والخبل."[3]
- لقد خلا شعر الصعاليك الخاص بالمرأة تقريبا من تلك الزحافات المزدوجـــة، والتـــي هي اجتماع زحافين في تفعيلة واحدة.

[1] الأصفهاني: الأغاني، ج 13، ص 8.
[2] المصدر السابق: ج 13، ص 213.
[3] غازي يموت: بحور الشعر العربي - عروض الخليل، ص 29.

3ـ القوافـي:

إن القوافي في الشعر ما هي "إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[1]. "فالقافية ترنيمة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرا وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقته حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد، كمن يجري إلى شوط محدد حتى إذا بلغه، استراح قليلا لينطلق من جديد ..."[2]

ولأن كل قافية في القصيدة تقفو سابقتها، أي تتبعها، سميت قافية، فهي بوزن فاعلة، مأخوذة من قولك: قفوت فلانا، إذا تبعته، وقفا الرجل أثر الرجل، إذا قصه، أو لأنها تأتي في آخر البيت سميت كذلك، ومن ذلك قافية الرأس: مؤخره (...)، وقيل سميت قافية لأن الشاعر يتبعها ويطلبها، فهي إذن فاعلة بمعنى مفعولة، أي مقفوة.
"والقافية عند بعض العلماء هي المتحرك قبل الساكنين إلى انتهاء البيت، وقيل هي الكلمة الأخيرة من البيت أو الحرف الذي يتكرر من الروي، وإليها تنسب القصيدة، فيقال لامية أو دالية، والقافية هي الحرف الذي يتكرر في آخر بيت من أبيات القصيدة، ولا يزال هذا المعنى هو المفهوم الشائع للقافية، أما التعريف الثابت في كتب العروض فهو أنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله."[3]

وتتقسم القافية باعتبار عدد حروفها، إلى خمسة أقسام وهي على التوالي:

1- المترادف: ما كان ساكناه الأخيران غير مفصولين بحركة، وإنما سمي بذلك لأن أحد الساكنين ردف الآخر، وتتكون من /oo ، مثل "الزوالْ".
2- المتواتر: ما جاء بين ساكنيه في آخر البيت حرف متحرك، وتتكون من /o/o.

1 يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ص 176.
2 عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص 71.
3 علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل ابن علي الخزاعي، ص 381.

3- المتدارك وهو ما كان بين ساكنيه المتحركين حرفان متحركان، وتتكون من /o//o.
4- المتراكب: ما كان في قوافيه ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين، وتتكون من /o///o.
5- المتكاوس ما كان فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت، وتتكون من /o////o.

أما عن القوافي المهيمنة في أشعار الصعاليك، فقد ظهر من خلال الإحصاء السريع أن مجموع النصوص الشعرية التي جاءت على قافية (اللام) لها الهيمنة الأولى، وكانت اللام المضمومة أكثرها هيمنة من بين الحركات الأخرى، ومن ذلك قول عروة[1]:

دعيني أطوف في البلاد لعلني	**أفيد غنى فيه لذي الحق محمل**
أليس عظيما أن تلم ملمة	**وليس علينا في الحقوق معول**

وكقول أبي الطمحان القيني[2]:

هزئت جارتي وقالت عجيبا	**إذ رأتني في جيدي الأغلال**
إن تريني عاري العظام أسيرا	**قد براني تضعضع واختلال**
فقد أقدم الكتيبة بالسيـ	**ـف علي السلاح والسربال**

وحرف اللام من الحروف الذلقية، ومن أكثرها دورانا في العربية لوضوحها الصوتي مع حرفي (الراء والنون)، ولأنها ليست شديدة بحيث يسمع لها انفجار، وليست رخوة بحيث يسمع لها حفيف، وهي من الحروف المجهورة ومن القوافي الأكثر انتشارا على الألسن. لذا شاع استخدامها بكثرة لدى هذه الطائفة من الشعراء ومعاصريها، وفي الشعر العربي بعامة، وهي تفيد التأني والتفكر.

[1] ديوان عروة بن الورد، ص 73.
[2] الأغاني: ج 13، ص 5.

وجاءت قافية (الراء) في المرتبة الثانية، وبغلبة طفيفة لحركة الكسرة، ومن ذلك قول عروة بن الورد[1]:

أقلي علي اللــوم يــا ابنـــة منـــذر ونامي فإن لم تشتهي النوم فاسهري
ذرينـــي ونفـــسي أم حـــسان إننـــي بها قبل أن لا أملك البيـــع مـــشتري

وقول تأبط شرا[2]:

خيـــر الليـــالي إن ســـألت بليلـــة ليل بخيمـــة بـــين بـــيش وعثـــر
لـــضجيع آنـــسة كـــأن حـــديثها شهد يشاب بمزجـــة مـــن عنبـــر

وقافية الراء من القوافي الذلل والمنتشرة بكثرة في أشعار العربية أيضا، وقد جاء ترتيبها ثانيا لإفادتها التكرار لا سيما المكسورة منها، وهي أيضا من الحروف الذلقة أي التـــي مخرجهـــا ذلق اللسان أو طرفه.

أما الهيمنة الثالثة فكانت لقافية (الميم) وبغلبة لحركة الضم هذه المرة، وجاءت بعـــدها قافية (العين)، وماثلتها قافية القاف ...، وهي كلها حروف تتحول في أشعار الصعاليك إلـــى قواف مساعدة في التعبير عن مشاعر الحزن والفرح والغضب.

وكما هو واضح فإن أغلب القوافي المهيمنة في أشعار الصعاليك جـــاءت مجهـــورة، وهذا راجع بالتأكيد إلى كون الأصوات اللغويّة المجهورة أكثر وضوحاً سمعياً من الأصوات المهموسة. وهي أسرع وأسهل عند التوقف، فقد جاءت مناسبة لتكون قوافي للشعر أكثر مـــن غيرها؛ ذلك لأن قوافي الشّعر نهايات يُتوقف عندها. فإذا احتوت هذه القافية سهولة التّوقّـــف ووضوحها في السّمع، فان هذا يعني استثماراً موفقاً للأصوات، وهذا الأمر وإن لم يكن عـــن وعي فإنه عن إحساس موسيقي مرهف يمتلكه أولئك الشعراء.

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 42.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 32.

هذا وقد جاء استخدام الشعراء الصعاليك للقوافي محصورا في نوعين منها وهي على التوالي: المتدارك والمتواتر فيما لمسنا غيابا واضحا لبقية الأنواع في بنـــاء أشـــعار المـــرأة لديهم.

4ـ عيوب القافية:

يبدو أن الشعراء الصعاليك كانوا على دراية واسعة بما يعيب القافية لذلك سعوا إلى تجنب انتشار هذه العيوب في أشعارهم وخاصة ما تعلق منها بالمرأة، وبصفة عامة فقد لاحظنا – بالإضافة إلى قلة عيوب القافية لديهم – أن هذه العيوب جاءت عند قلة منهم فقط، وبالخصوص عند كل من الشنفرى وعروة بن الورد.

ومن بينها التضمين: والذي هو تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه، أي أن المعنى يكون في البيت غير تام ويحتاج من أجل تمامه إلى البيت الذي بعده، مثل قول عروة[1]:

ولا وأبيك لو كاليوم أمري   ومن لك بالتدبر في الأمور

لم يتم المعنى في هذا البيت فقال لإتمامه:

إذاً لملكت عصمة أم وهب   على ما كان من حسك الصدور

وكذلك قوله[2]:

سلي الطارق المعتر يا أم مالك   إذا ما أتاني بين قدري ومجزري
أيسفر وجهي إنه أول القرى   وأبذل معروفي له دون منكري

ومن بين هذه العيوب أيضا الإيطاء: الذي هو إعادة ذات اللفظ بذات المعنى قبل سبعة أبيات، ومنه قول الشنفرى[3]:

---

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 48.
[2] المصدر نفسه: ص 55.
[3] ديوان الشنفرى ص 31.

**ألا أم عمـــرو أجمعــت فاســـتقلت		وما ودعــت جيرانهـــا إذ <u>تولـــت</u>**
**وقــد ســبقتنا أم عمـــرو بأمرهـــا		وكانـــت بأعنـــاق المطـــي أظلـــت**
**بعيني ما أمست فباتـــت فأصـــبحت		فقضت أمـــورا فاســـتقلت <u>فولـــت</u>**

فقد أعاد الفعل "ولى" مرتين بصيغتين مختلفتين وهما: "تولت" و "ولت".

5ـ تكرار حرف الروي:

يعتبر حرف الروي من أهم حروف القافية وأكثرها صرامة، وهو أساسي في بناء القصيدة العربية، وقلما يلجأ الشعراء إلى استبدال حرف الروي بحرف آخر "ولهذا فقد كان لابد أن يكون حرفا لا يقبل التغيير، أي لابد أن يكون حرفا صحيحا غير معتل، وأن يكون أصيلا في الكلمة حتى لا يحذف، ومن هنا فلم يعتبروا حروف المد والهاء حروف روي إلا في حالات محددة. والروي إما أن يكون مقيدا (أي ساكنا) أو مطلقا (أي متحركا) وهنا فإن حركته تسمى المجرى، وهي لابد أن تلزم أيضا."[1]

وقد ارتأيت في هذا المطلب أن أدرس تكرار حرف الروي، حيث سأعرض للروي في شعر الصعاليك لأنه روح القافية في القصيدة وجوهرها. وقد رأيت أن أحصر مبحثي في قصيدتين تعتبران من أطول قصائد الصعاليك وأكثرهما شهرة، لا سيما وأنهما تحفلان بصور رائعة للمرأة، وهما على التوالي "تائية" الشنفرى[2]، ورائية عروة ابن الورد التي مطلعها[3]:

أقلي علي اللوم يا ابنة منذر   ونامي فإن لم تشتهي النوم فاسهري

ومن ثم سأحاول تتبع ما أحدثه هذا التكرار من أثر في بناء الجو الإيقاعي العام للقصيدة وتأثير في المتلقي، وكذا استشفاف دلالاته الخفية وأبعاده المعنوية، وذلك من خلال تناول خصائصه الصوتية والإيحائية، لأن وظيفة التكرار تعكس تجربة الشاعر الانفعالية التي يعيشها، وتبين صلته الوثيقة بالمعنى العام للنص الشعري.

وكما هو معلوم فإن حرف الروي يشكل والقافية أهم عناصر البنية الإيقاعية الخارجية، ومن ثم أولى الشعراء أهمية كبرى لاختياره بما يتناسب وغرض القصيدة، وكما

[1] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر ـ محاولة لإنتاج معرفة علمية، ص 86.
[2] ارجع إلى ديوان الشنفرى: من ص 31 إلى ص 38.
[3] ارجع إلى ديوان عروة بن الورد: من ص 42 إلى ص 46.

هو واضح في تائية الشنفرى فإن حرف الروي (ت) للتأنيث هيمن على القصيدة وامتد على جسدها وشكل العمود الفقري فيها، وهو يرمز لأميمة صاحبة الشنفرى التي ذكرها مرتين بالاسم ومرتين بالكنية، ورويّ التاء الذي بنى عليه الشاعر إيقاع هذه القصيدة لم يأتِ عبثا فنحن نعتقد أن اختيار الأصوات في أي قصيدة وخاصة صوت الروي لا يكون اعتباطيا.

فإذا عرجنا على خصائص صوت التاء وجدناه من الأصوات المهموسة الرخوة، فنحس أنه يسري مع التنهدات الأليمة التي يطلقها الشاعر بين الفينة والأخرى، وينسجم كذلك مع الأنين والضياع الذي نحسه في صدى صوته، وزاد اختياره لحركة الكسرة من وطأة الإحساس بالمعاناة، فالصوت مهموس والكسرة زادت الإحساس بحدة هذا الهمس. وكما يقر علماء الأصوات فإن المهموسات تُنتج بجهد مضاعف وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة التي تُنتج بجُهد ووقت أقل[1]، وهذا إن دل فإنما يدل على المشقة والعسر التي يعانيها الشاعر، ومن ناحية أخرى فصوت التاء يعتبر من الأصوات الانفجارية فهي صفة قوة عكست ربما تجمل الشاعر وشخصيته الصلبة التي لا ترضى بالهوان والانكسار، فيغدو الأمر أشبه بصراع بين معاناة وضعف ممثلين في الهمس والرخاوة، وبين قوة وصلابة ممثلتان في صفة الانفجار، فرحيل أميمة التي علق الشاعر عليها آماله دون أن تعيره أدنى اهتمام جعله يشعر بخيبة أمل عميقة ويحس نفسه هامشيا، ولكن قوة الشخصية وعدم اليأس التي عرف بهما الصعلوك واللذين كانا سببا في شقائه هائما على وجهه في البوادي، يتدخلان مجددا ويجمعا شتات هذا الصعلوك وضياعه، فتتولد الهمة والقوة من جديد ...

وتبدو هذه المعاني متجلية نفسها في جانب آخر، ألا وهو الجانب الصرفي، فهذه التاء هي علامة تأنيث، وكما يقول علماء الصرف فإن التذكير أصل والتأنيث فرع، ولكن تائية الشنفرى وضعتنا أمام واقع آخر عندما بدا اختيار التاء المؤنثة كصوت للروي وكأنه انعكاس لسيطرة واستبداد هذه المرأة، فيما يوحي بشبه صراع بين المركز والهامش، هذا الأخير الذي يقبع فيه الصعلوك مرحليا ويحاول الخروج منه إلى دائرة الضوء، فيكون بذلك الروي علامة على وجود صراع مرير بين طرفين يحتدم في ذات الشاعر وهما: الرجل (الصعلوك) والمرأة ممثلة في أميمة (القبيلة).

[1] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 32.

أما قصيدة عروة فقد جاءت على روي الراء، وقد كثر استعمالها رويا في الشعر العربي، وحرف الراء صوت لثوي، مجهور، مكرر، فهو ينطق بقرع اللسان قرعات متكررة فوق مغارز الثنايا بقليل، وهو يجمع بين الشدة والرخاوة ... وقد نطقته العرب مفخما ومرققا، وهو من أحرف الذلاقة، وهو لكل هذا يعطي دلالات وإيحاءات عميقة، شرط أن يستعمل في الكلمة المناسبة وفي الجملة الملائمة، لأن الصوت وحده لا يعني أكثر من كونه صوتا.

وقد تكرر صوت الراء في النص حوالي (56) مرة، منها (26) مرة كروي، وهذا يعني أن هذا الصوت يلقي بظلاله على النص ككل، ونحن نعلم أن الشاعر إذا اختار رويا لقصيدته لم يزل هذا الصوت عالقا بذهنه، مترددا على لسانه بقصد أو عن غير قصد، ولعل لهذا أثرا في المتلقي الذي يعترضه هذا الصوت محملا بتلك الإيحاءات، وكأن هذا الحرف قام بدور إشارة المرور التي تذكر دوما بحجم المعاناة ومدى الأسى المبثوث في الخطاب.

فحرف الراء صوت شاق وعسير، وقد بنى الشاعر قافيته على هذا الحرف مع حركة الكسرة، وصوت الراء مع صوت الحركة المجرورة يشكلان في نهاية كل بيت مدى المعاناة التي ينوء بها إحساس الشاعر، فالروي هنا فيه مشقة وعسر... يعكس خاصة في الأبيات الاثنتي عشرة الأولى والتي تدور حول العلاقة بين الشاعر وجزئه الآخر ممثلا في زوجته، أقول يعكس الروي اضطراب هذه العلاقة بين الطرفين ووصولها إلى حد التجاذب والتصارع، وهو صراع على ترسيخ المبادئ وتبرير المواقف، ومن جهة أخرى هو الصراع مع الموت في جدليته مع الحياة، في شبه مراهنة توضع فيها حياة الصعلوك على المحك، تبعا لحال اليأس والقنوط المهيمنة وفشل العلاقة بين الزوجين، واستحالة استمرار الوضع على ما هو عليه، أما الكسرة فإنها تبدو امتدادا آخر للحزن واتساع هوة الأسى، والإحساس أكثر بالبعد ما بينه وبين زوجه ...

فحركة الروي – إذن – قد تفسر في أحيان كثيرة نفسية الشاعر، وتعلن عن طبيعته ومزاجه في الحياة، وكذلك هو الأمر بالنسبة للروي نفسه الذي يتطلع بنفس المهمة كما رأينا.

6ـ التصريع:

اتفق دارسوا شعر الصعاليك على أن هؤلاء الشعراء أسقطوا من أشعارهم عادة القدماء في تصريع أول أبيات القصيدة، فلم يجنحوا إلى هذا الأسلوب إلا قليلا، غير أن هذا الكلام لا يعني بحال عدم وجوده نهائيا خاصة في أشعار المرأة لديهم، حيث لاحظنا أنهم كثيرا ما كانوا يلجئون إلى التصريع في هذا المجال، والأصل في التصريع "أن يحدث في البيت الأول من القصيدة. غير أن للشاعر إذا شاء أن يقسم قصيدته فقرات حسب الموضوع، أو الفكرة، فيبدأ الموضوع أو الفكرة الجديدة ببيت مصرع كأنما اعتبر الموضوع الجديد، أو الفكرة الجديدة قصيدة جديدة، وقد اشترط لقبول هذا التعدد في التصريع أن تظل القصيدة على بحر واحد وقافية واحدة، وإلا اعتبرت قصيدة جديدة."[1]

ومن أمثلة هذه الظاهرة في أشعارهم قول صخر الغي[2]:

إنّــي بِــدَهماءَ عَــزَّ مــا أَجِــدُ　　　عــاوَدَني مِــن حِبابِهــا الــزُؤُدُ

وقول حاجز[3]:

صــباحك واســلمي عنــا أمامــا　　　تحيــة وامــق وعمــي ظلامــا

وقول السليك[4]:

ألم خيــال مــن نــشيبة بالركــب　　　وهن عجال عن نيال وعــن نقــب

وكذلك قول الشنفرى[1]:

---

[1] غازي يموت: بحور الشعر العربي ـ عروض الخليل، ص 40.
[2] السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين: شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة ـ القاهرة، دط، دت، ج 1، ص 254.
[3] الأغاني: ج 13 ، ص 212.
[4] ديوان السليك: ص 65.

ألا أم عمـــرو أجمعـــت فاســـتقلت   وما ودعـــت جيرانهـــا إذ تولـــت

ومنه أيضا قول تأبط شرا[2]:

يا عيد مالك مـــن شـــوق وإيـــراق   ومر طيف على الأهـــوال طـــراق

وقول عروة[3]:

أقلي علي اللـــوم يـــا ابنـــة منـــذر   ونامي فإن لم تشتهي النوم فاسهري

وقوله أيضا[4]:

عفت بعدنا من أم حسان غـــضور   وفي الرحل منهـــا آيـــة لا تغيـــر

وتبرز الشواهد السابقة أن لجوء الشعراء الصعاليك إلى التصريع لم يكن أثرا من آثار التكلف والتعقيد، بل كان طبيعيا قويا متمكنا ليس غريبا عن نسج البيـــت، وتـــشكيل صـــور القصيدة، ملتحما معها متجانسا، فزاد التصوير الفني موسيقى، وعدد الألحـــان وأكثـــر مـــن النغمات.

[1] ديوان الشنفرى: ص 31.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 40.
[3] ديوان عروة: ص 42.
[4] المصدر نفسه: ص 49.

ثانيا: الموسيقى الداخلية:

إذا كانت الموسيقى الخارجية للقصيدة هي الوزن وما يلحق به، والقافية وما يتعلق بها، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يحدث جرسا قويا ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة، سواء أكان مصدره صوتا أم كلمة أم عبارة.

وأول ما ينبغي التنبيه إليه لدى الحديث عن الإيقاع الداخلي، هو أن كلمة "داخلي" لا ترد هنا لوصف موقع ذلك الإيقاع، وإنما لتمييزه من الإيقاع الخارجي، ومن ثم صار كل عنصر إيقاعي غير الوزن والقافية جزء منه.

وجرت العادة عند الحديث عن موسيقى الشعر أن التصور الذي يتكون في الأذهان ينصرف أولا إلى الوزن أو القافية، والواقع أن الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية لا شأن لها بالوزن والقافية لذاتها بالمرة، فهما لا يكونان إلا وشاحها الخارجي، أما حقيقتها فأعمق من ذلك بكثير، فهي في هذا الانفعال المنسجم الذي تحس به عندما تنشد قطعة جيدة من الشعر متجاوبا بإحساسك مع إحساس ناظمها، فلا تحسن التعبير عن جمالها في نفسك إلا بقولك إنها تحفل بالموسيقى الشعرية.[1]

فقد تأتي الموسيقى الخارجية في القصيدة رتيبة فتشعر متلقيها بالملل، لولا حضور الموسيقى الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمخضة عن التجربة. ومن هنا كان سعي الشعراء إلى رفد نصوصهم بعناصر إيقاعية تضاف إلى الوزن والقافية، وتتمثل هذه الإيقاعات بمجموعة من العناصر التكرارية الموقعة التي تغني موسيقا النص، وقد وجد الشعراء رافدا مهما لمثل هذه الإيقاعات في مجموعة غير يسيرة من الفنون البديعية التي سبقهم إليها كتاب النثر أولا، وذلك أن النثر أفقر إلى مثل هذه العناصر الإيقاعية، لعدم توافر وزن فيه أو قافية صريحة عدا الأسجاع أحيانا.

[1] إبراهيم العريض: الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين - بيروت - لبنان، سنة 1962م، ص 126 .

"والموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج ..."[1]، "وهو موجة صوتية داخلة في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سير الشاعر، وتردد صدى أنفاسه، وتلون رؤيته بجمال أصدائها، فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية ..."[2]

والعلاقة الانفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها تعد نوعا من الموسيقى الداخلية للقصيدة، التي تجعل المتلقي في إقبال وانشداد كبيرين لجوها، بفعل هذه العلاقة التي قد لا يدرك كنهها ولكنها تفعل فيه فعلها. فالكلمات في سياقها المحدد ومن خلال معانيها تشدنا إليها بعدما يصبح لأصواتها المكونة لها قيمة خاصة، ومذاق خاص يربطنا بها انفعاليا من خلال ألفة الاستعمال، فلفظة 'الحب" كما يرى بعض النقاد مثلا تحمل جوهر هذه العلاقة بوصفها مثالا صارخا، ذلك أن أصوات الكلمة هذه تقع في النفس موقعا حسنا، موقعا موسيقيا داخليا يخلق حالة الانسجام في النفس للارتباط الوثيق بين أصوات هذه الكلمة ومعناها من حيث الإشارة إلى العلاقة الإنسانية في أبهى صورها.[3]
والألفاظ في هذا المجال تأخذ بعدها الموسيقي الداخلي من السياق الذي تطرح فيه، وتشكل مصدر جذب وارتباط حميمين بين المتلقي والعمل الشعري الذي هو القصيدة ذاتها، فليست الموسيقى الخارجية وحدها هي التي تجعل الرباط قائما بينهما.

كما أن الموسيقى الداخلية تنتج كذلك عن النسج والتركيب اللغوي والبلاغي على السواء، فالتآلف والتوافق بين وحدات النص من ألفاظ ومعان وصور هو الذي يمنح ذاك الجرس الصوتي العذب، والتنافر والتباعد بين تلك الوحدات هو الذي يجعل النص ممجوجا.

[1] عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص 74.
[2] المرجع نفسه، ص 80.
[3] جمال يونس: لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم، مؤسسة النوري، دمشق - سوريا، سنة 1991م، ص 222 - 223.

وسنعرض بالدرس والتحليل إلى تلك السمات والعناصر الإيقاعية في شعر الصعاليك، محاولين كشف دلالاتها وإيحاءاتها، ومدى تأثيرها، وأهميتها في تشكيل الخطـــاب الــشعري، وإذا كنا سندرس كل سمة على حدى فهذا لا يعني اختلافها أو افتراقها على الإطـــلاق، بـــل بالعكس فهي متكاملة متجانسة، تتحد سويا في تشكيل التنـــاغم الموســـيقي المطلـــوب الـــذي يصاحب الصور الشعرية، ويضفي عليها مسحة فنية جديدة تنضاف إليها.

ولما كان التكرار العنصر الإيقاعي الأول الذي يشار إليه حين نتكلم على الإيقاع الـــداخلي، فإننا سنحاول أن نبحث في التكرار وقيمته الإيقاعية وأنواعه.

أ- التكرار:

التكرار ظاهرة لغوية قديمة في الشعر العربي، وقد استخدمه الشعراء في صيغ متعددة: كالتوكيد، والإغراء، والتحذير. ويستغل الشعراء عنصر التكرار في إضفاء جو موسيقي خاص عن طريق الإكثار من تكرار حرف معين أو حرفين متشابهين، وكذا تكرار بعض الكلمات لفظا ومعنى، أو تكرارها لفظا من دون معنى، أو على التقسيم الداخلي للبيت حيث يوجدون نوعا من التشطير للشطر الواحد، أو للبيت كله، وهناك ما يطلق عليه بتكرار الظاهرة وهو لا يقف عند حدود قصيدة معينة، بل يتعداها إلى غيرها من القصائد، وهذا النوع من التكرار له أبعاد نفسية إذ يتأثر الشاعر بحدث ما، أو تبهره لفظة أو عبارة فيكررها في أكثر من موقع.

وينقسم التكرار إلى قسمين: تكرار بسيط وآخر مركب: فأما التكرار البسيط فيخص تردد الكلمة (اسما أم فعلا أم حرفا) دون مراعاة السياق الذي وردت فيه، وأما التكرار المركب فيخص تردد السياق (جملة أو عبارة ...)، ومن أمثلة هذا النوع تكرار مهلهل بن ربيعة لعبارة: "على أن ليس عدلا من كليب" أكثر من عشر مرات في قصيدة له من المطولات.[1]

ويذهب محمد مفتاح إلى "أنه كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة، على أن التكرار قد يكون متجاورا وقد يكون متباعدا."[2]

وفى العربية نجد تكراراً للحروف والأسماء والأفعال والجمل الاسمية والفعلية، ونجد كذلك ألواناً تكرارية إيقاعية يُقصد بها إلى إحداث نوع من الموسيقى اللفظية المؤثرة. وفيما يأتي بيان بأهم أنواع التكرار التي أسهمت في صناعة الإيقاعات الداخلية في شعر الصعاليك.

[1] مهلهل بن ربيعة: الديوان، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، دط، دت، ص 39 - 40 - 41.
[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 39.

1- تكرار الحرف: (الصوت)

"أصوات الأبجدية متعددة المخارج مختلفة في توصيفها العلمي، فمنها المهموس، والمجهور، والشديد، والرخو، والمطبق، والمنفتح، والمفخم، والمرقق، والمنحرف، والمكرر ... وغيره، والناقد في مرحلة الدراسة – غالبا – ما يتوقف أمام اللافت من جرس الأصوات والتنغيم المصاحب لها، وزمان حركاتها وسكاناتها، والمسافات الفاصلة بين هذه الحركات والسكانات على نحو يصنع وزنا إيقاعيا من نوع ما."[1]

وهذا النوع هو أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفوا، أو من دون وعي منه، ولكن الأمر في كلتا الحالتين – سواء بقصد أو من غير قصد – يجعل الأصوات تؤدي لا وظيفة جمالية وموسيقية فحسب، بل ويحملها بخصائص إيحائية تبعا للسياق والحدث الذي ترد فيه، وهذا ما ذهب إليه محمد مفتاح عندما أقر "أن للأصوات قيمة تعبيرية أحيانا تأتيها من خصائصها الفيزيائية (الطبيعية) والأكوستيكية (السمعية)، ومن التداعيات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء، كمحاكاة بعض الأصوات الشفوية الاحتكاكية (ب . م) لصوت الريح ..."[2]

ومن خلال القراءة المتأنية يظهر اعتماد الشعراء الصعاليك على الأصوات المجهورة في أكثر أشعارهم، فهي أكثر ذيوعا وشيوعا فيها، "ومعنى الجهر في الحرف أنه أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت"[3]، والهمس عكسه، وربما عاد ذلك إلى رغبة الصعاليك في المجاهرة والمطالبة بحقوقهم وتحقيق العادلة الاجتماعية المهدورة، ورفض الصمت والانصياع لتلك النظم الجائرة التي جعلت أناسا يملكون رقاب أناس، أناس فوق السحاب وآخرون تحت التراب أحياء، هذا على صعيد القضية الجوهرية التي حملها الصعاليك على عاتقهم. أما فيما يختص بموضوع بحثنا

[1] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 31.
[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيه التناص، ص 35.
[3] الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، ط 1، سنة 1982م، ص 30.

وهو المرأة عندهم فالأمر لم يختلف كثيرا وظل الجهر مسيطرا على الأصوات التي عبر بها الشاعر الصعلوك عن هذه المرأة، وربما عاد ذلك أيضا إلى العلاقة المضطربة التي جمعته بها، فهي إما لائمة وإما مصارمة وإما راحلة وإما مستهزئة ... مما جعل الصعلوك في كثير من الأحيان ينظر إلى هذه المرأة بعين الريبة، ولا يتردد أحيانا في الخلط بينها وبين القبيلة التي خرج عليها.

وقد عمد الشعراء الصعاليك إلى التكرير أو الإكثار من حروف بعينها بغية خلق جو من الانسجام بين الصوت والسياق، وكمثال على ذلك قول تأبط شرا[1]:

بِحَليلَةِ البَجلـيِّ بِـت مِـن لَيلِهـا ... بَينَ الإِزارِ وَكَـشحِها ثُـمَّ الـصَقِ
بِأَنيـسَةٍ طُويَـت عَلـى مَطوِيِّهـا ... طَيَّ الحِمالَـةِ أَو كَطَـيِّ المِنطَـقِ

وكما هو واضح فقد عمد الشاعر في البيت الثاني إلى تكرار حرف "الطاء" خمس مرات، وهو صوت مجهور مطبق مفخم أدى ترديده إلى شحن الإيقاع بمعاني الحدة والقوة وتفخيم الموقف، حيث ارتبط حرف الطاء بتصوير هذه اللحظة الحسية التي تخبر بالتصاق الأجساد والتهاب لوعة اللقاء، فاتصل هذا الصوت بالموقف المصور، فكان ترديده دالا على معنى التطويق والضم والإطباق على جسد هذه المرأة.

والأمثلة على الحروف المجهورة وتكرارها كثيرة ولذا سننتقل بسرعة إلى حروف الهمس، حيث ورغم قلة نسبتها في أشعار الصعاليك مقارنة بالأولى، إلا أنها تدخلت في صور عديدة تطلب الموقف وجودها، فكانت خير عون للشاعر في شحن معانيه وتكثيف إيحاءاته.
ومن ذلك قول أبي خراش[2]:

تقول ابنتـي لمـا رأتنـي عـشية ... سلمت وما إن كدت بالأمس تسلـم

[1] ديوان تأبط شرا: ص 38 - 39.
[2] ديوان الهذليين، ج 2، ص 148.

ويكرر الشاعر في هذا البيت حرف التاء المهموس سبع مرات وهو أكثر الحروف تكـرارا فيه، فإذا علمنا بأن الشاعر بصدد الإخبار عن واقعة نجا فيها من الموت بأعجوبة، تأكدنا أن هذا الحرف هو الأنسب للتعبير عن هذا الموقف الذي بذل الشاعر فيه جهدا مضاعفا من أجل تجاوز وتخطي المحنة التي وضع فيها، وسبب ملائمة حرف الهمس لهكذا موقـف هـو أن الصوت المهموس مجهد للنفس يحتاج النطق به إلى قدر من هواء الرئتين أكبر مما تتطلبـه الأصوات المجهورة، فإذا كثر في السياق تضاعف الجهد المبذول ليتلاءم مع حـال الـشاعر التي أراد التعبير عنها.

والأمر لا يقتصر على تكرار حرف واحد فقط، فقد تجتمع حروف الهمس جنبا إلـى جنب لتمنح النص مسحة إيقاعية خاصة من خلال الانسجام والتفاعل الذي يحدث فيما بينهـا، ومن الأمثلة على ذلك قول الشنفرى[1]:

فَبِتنا كَـأَنَّ البَيـتَ حُجِّـرَ فَوقَنـا ... بِرَيحانَةٍ ريحَـت عِـشاءً وَطُلَّـتِ
بِرَيحانَةٍ مِن بَطـنِ حَلِيَـةَ نَـوَّرَت ... لَها أَرَجٌ ما حَولَها غَيـرُ مُـسنِتِ

وكما هو واضح فإن حروف الهمس في البيتين جاءت كما يلي: ت (9) ح (6) ف (2) هـ (2) ك (1) ق[2](1) ش (1) س (1)، ويبدو الهمس ملائما للسكون الذي يقتضيه الليل، كما أن حرف التاء نجده يوقع في النفس لذة وفي الأذن طربا، ويشير إلى معنى الانتعاش والحيويـة التي تمنحها الرائحة الذكية المنبعثة من هذه الريحانة، كما أن حرف الحاء منح لهذه الصورة الطبيعة إيقاعا خلفيا هادئا، فنشعر بصوت الحاء يحاكي حفيف النباتـات وحفيـف الريحانـة نفسها التي هبت عليها هذه النسائم الباردة، فانبعث الإحساس بالدفء والارتيـاح والراحـة، وتناغمت بقية حروف الهمس مع بعضها في محاولة لمجاراة أصوات النسائم العليلة.

---
[1] ديوان الشنفرى، ص 34.
[2] حديثا صار حرف القاف يعتبر من الحروف المهموسة، على خلاف ما نجده عند علماء اللغة العرب القدامى.

وهكذا تصبح الصورة فنا ناطقا بأصوات الطبيعة المختلفة، فإيقاع الأصوات كما رأينا يعطي الصورة خلفية موسيقية متناغمة تفعل فعل المؤثرات الخفية التي تشدنا وتؤثر فينا دون أن ننتبه لها، تماما كما هو الشأن في المــؤثرات التـــي يــضيفها الــسينمائيون لمــشاهدهم التصويرية، كإضافة تلك الأنغام الحزينة والإضاءة الخافتة عندما يتعلق الأمر بمشهد درامي أو موقف يسوده الحزن والخوف.

2- تكرار المفردات: (التكرار اللفظي)

إن تكرار الكلمة أمر هام لا يمكن بتره عن السياق أو إهماله، لأن دلالته قد تكون "أكثر دقة في نتائجها من دراسة الحروف التي لا يمكن أن يصل معها المرء إلى نتائج دون تحفظات"[1]، ويكون تكرار الألفاظ والمفردات بأن يلجأ الشاعر إلى لفظة يكررها لسبب ما، في أبيات متتالية أو بين آونة وأخرى، ويأتي تكرار اللفظة الواحدة في القصيدة ذاتها ليعزز الإيقاع الذي يرسم الصورة النفسية بما تشتمل عليه اللفظة من معنى المعجم مع طول الاستعمال مع الصوت، لتتداخل في الوقت الواحد أبعاد الموسيقى الداخلية في رسم الصورة الموسيقية، كي تتبدى العلاقة الانفعالية بين جرس الكلمة ومعناها، متضافرة مع تكرار المقطع واللفظة.[2]

وقد رأينا أن نقسم هذا النوع من التكرار إلى قسمين:

❖ تكرار الأسماء:

وكمثال على ذلك قول عروة بن الورد[3]:

سقى سلمى وأين ديار سلمى	**إذا حلت مجاورة السرير**
إذا حلت بأرض بني علي	**وأهلي بين زامرة وكير**
ذكرت منازلا من أم وهب	**محل الحي أسفل ذي النقير**
وأحدث معهدا من أم وهب	**معرسنا فويق بني النضير**
أطعت الآمرين بصرم سلمى	**فطاروا في عضاه اليستعور**
سقوني النسء ثم تكنفوني	**عداة الله من كذب وزور**
وقالوا لست بعد فداء سلمى	**بمغن ما لديك ولا فقير**
ولا وأبيك لو كاليوم أمري	**ومن لك بالتدبر في الأمور**
إذا لملكت عصمة أم وهب	**على ما كان من حسك الصدور**

[1] موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، ودار الكندي للنشر والتوزيع - الأردن، 2001م، ص 28.
[2] يونس جمال، لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم، ص 231.
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 47 - 48.

وكما هو واضح فقد ذكر الشاعر زوجته بالاسم "سلمى" أربع مرات، وبالكنية "أم وهب" ثلاثا أخرى، وهو تكرار مكثف يخلق أثرا نفسيا لدى متلقي هذا الشعر عبر التأكيد على الكلمة المقصودة أكثر من مرة، ويزيد من صلابة النص وقدرته على الإقناع والتوصيل بغرض تكريس الفكرة وتثبيتها.

ولهذا التكرار دلالة نفسية عاطفية عندما يتعلق الأمر بشاعر محب، "ولا سيما إذا كان هذا الحب محروما يعز فيه اللقاء، فينقلب الحرمان حينئذ نارا مضطرمة، ولا يجد الشاعر مرفأ يلوذ به ويأنس إليه سوى اسم حبيبته يردده على لسانه تعويضا له عن هذا الحرمان. والواقع أن هذا الشعور كامن في فطرة الإنسان التي فطر عليها، فالإنسان ينزع دائما إلى ما يحب، وقلبه يخفق بذكره في كل خطوة يخطوها، وكل حركة تصدر عنه وإن لم يكن يع ذلك كل الوعي."[1]

ومن أمثلته أيضا قول قيس بن الحدادية[2]:

لا تعذليني سلمى اليوم وانتظري   **أن يجمع الله شملا طالما افترقا**
إن شتت الدهر شملا بين جيرتكم   **فطال في نعمة يا سلم ما اتفقا**

ومن أمثلة التكرار الاسمي أيضا قول عروة مكررا لفظة "الندي" التي تعني النادي أي المجلس[3]:

مالي رأيتك في الندي منكسا   **وصبا كأنك في الندي نطيح**

وقوله[4]:

لعلك يوما أن تسري ندامة   **علي بما حشمتني يوم غضورا**
فغربت إن لم تخبريهم فلا أرى   **لي اليوم أدنى منك علما وأخبرا**

---

[1] شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 1، سنة 2006، ص 137.
[2] الأغاني، ج 14، ص 143.
[3] ديوان عروة بن الورد، ص 35.
[4] المصدر نفسه: ص 53.

وقول تأبط شرا[1]:

خيـــر الليـــالي إن ســـألت بليلـــة ليل بخيمـــة بـــين بـــيش وعثـــر

"إن تكرار الشاعر لاسم معين في قصيدته، سواء كان هذا الاسم علما على شخص أم علما على مكان إنما يعكس طبيعة علاقته به، فهو تكرار لا يكون كيفما اتفق، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه."[2]

ورغم أنه لا يمكن الجزم فيما إذا كانت هذه الظاهرة متعمدة من طرف الشاعر، إلا أن وجودها مرتبط ارتباطا نفسيا بالسياق، ومن ثمة فهو وثيق الصلة بالجانب الدلالي الذي يهدف الشاعر إلى الوصول إليه. فشعور الشاعر لم يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط، بل هو يكررها لأن تكرارها أصدق في نقل التجربة والتأثير في المتلقي.

❖ تكرار الأفعال:

ومن أمثلة هذا النوع ما لاحظناه في قصيدة عروة التي سبقت الإشارة إليها في مبحث الروي[3]، وبإلقاء نظرة على الأبيات نلمح تكرار الأفعال الآتية بصيغ مختلفة وهي:

أمسى (3) يمسي (16)

ذريني (2) ذريني (5)

فاز (6) فاز (7)

تصيبك (10) أصاب (14)

يعين (16) يستعنه (16)

يلق (20) يلقها (20)

نامي (1) ينام (15)

---

[1] ديوان تأبط شرا، ص 32.

[2] شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 1، سنة 2006، ص 136.

[3] عد إلى مبحث الروي ص 167، أو مبحث المرأة العاذلة ص 42.

أغنيك (5) يستغن (20)

رأته (4) أراك (9) أرى (12)

ومنه كذلك تكرار الفعل ومصدره في قوله[1]:

إن تأخذوا أسماء موقف ساعة	فمأخذ ليلى وهي عذراء أعجب
لبسنا زمانا حسنها وشبابها	وردت إلى شعواء والرأس أشيب
كمأخذنا حسناء كرها ودمعها	غداة اللوى معصوبة يتصبب

وقوله كذلك[2]:

أرى أُمَّ حَسّانَ الغَداةَ تَلومُني	تُخَوِّفُني الأَعداءَ وَالنَفسُ أَخوَفُ
تَقولُ سُلَيمى لَو أَقَمتَ لَسرّنا	ولَم تَدرِ أَنّي لِلمُقامِ أُطَوِّفُ
لَعَلَّ الَّذي خَوَّفتِنا مِن أَمامِنا	يُصادِفُهُ في أَهلِهِ المُتَخَلِّفُ

ومن خلال ما سبق يمكننا القول – على رأيي صلاح فضل – بأن قيمة كل عنصر بنائيا تكمن على وجه التحديد في كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه، فتكتسب بذلك الصيغ أهمية خاصة، يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة، وإدعام لمستوياتها العديدة في هيكل تركيبي.[3]

وما الكلمة إلا عنصر له درجته التكثيفية ومدلوله الخاص، ومجموعة من المقاطع المكونة من حروف وحركات ووحدات منتظمة في الكتابة بنسق خاص، حيث يحدث التكرار في البيت أو الأبيات إيقاعا صوتيا يشارك في موسيقية الشعر، لأن تكرار الصيغة يعني نمطا تتردد فيه وحداته الصوتية.

---

[1] ديوان عروة بن الورد، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 65.

[3] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط 1، دت، ص 275.

3- تكرار العبارات والجمل:

لتكرار العبارة في أشعار الصعاليك أثره في شحن غنائية القصائد الشعرية لما تمثله من خاصية صوتية تعتمد على كم من المقاطع، يتناسب وقواعد اللغة بزخم ألفاظها ودلالة عباراتها واتساع مساحاتها، ولكن هذا التكرار قليل في أشعارهم نسبيا.
ومنه قول عروة بن الورد[1]:

سقى سلمى وأين ديار سلمى ... إذا حلت مجاورة السرير
إذا حلت بأرض بني علي ... وأهلي بين زامرة وكير

وقول صخر الغي[2]:

إنّي بِدَهماءَ عَزَّ ما أَجِدُ ... عاوَدَني مِن حِبابِها الزُؤُدُ
عاوَدَني حُبُّها وَقَد شَحَطَت ... صَرفُ نَواها فَإِنَّني كَمِدُ

"ووظيفة هذا النمط من التكرار كما يبدو من تأمل نماذجه، أن الشاعر يتخذ من العبارة المكررة مرتكزا يبني عليه في كل مرة معنى جديدا، وبذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف، وشحذ الشعور إلى حد الامتلاء."[3]

---
[1] ديوان عروة بن الورد، ص 47.
[2] أبو سعيد الحسن ابن الحسين السكري: شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ص 254.
[3] شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 139.

ب- محسنات بديعية تكرارية تصنع إيقاعات:

1- المجاورة:

وهي أن ترد لفظتان متماثلتان في البيت، تقع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها، من غير أن تكون لغوا لا يحتاج إليه.
كقول تأبط شرا[1]:

وإذا تجيء تجيء شحب خلفها كالأيم أصعد في كثيب يرتقي

وقول عروة بن الورد[2]:

رحلنا من الأجبال أجبال طيء نسوق النساء عوذها وعشارها

2- التشطير (التقسيم):

هو أن تقسم الكلام أو المعنى الذي تتحدث فيه قسمة مستوية، وقد ورد هذا النمط قديما في أشعار الجاهليين بصور متفرقة، وثمة من يحدده بأن يكون حشو البيت مسجوعا. وهو أيضا "أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامها مع قيام كل واحد منهما بنفسه"[3]، وهو يقع في الشعر وفي النثر أيضا.
مثل قول تأبط شرا[4]:

نِيافُ القُرطِ غَرّاءُ الثّنايا وَرَيداءُ الشَبابِ وَ نِعمَ خَيمُ

[1] ديوان تأبط شرا، ص 39.
[2] ديوان عروة بن الورد، ص 56.
[3] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 463.
[4] ديوان تأبط شرا: ص 69.

وقول مالك بن حريم[1]:

كَأَنَّ جَنى الكافورِ وَالمِسكِ خالِـصاً   وَبَردَ النَدى وَالأُقحُـوانَ المُنَزَّعـا
وَقَلتاً قرت فيـهِ الـسَحابَةُ ماءَهـا   بِأَنيابِهـا وَالفارِسِـيَّ المُشَعـشَعا

فهذه الأجزاء جميعها متعادلة شكلا، ومتجاوبة نغما، تحدث نوعا من الإيقاع القـوي الـذي يعطي بعض الضجة والجلبة.

3- التصدير:

"هو وجه بلاغي يتمثل في رد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعـض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيه الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة."[2]

وهو أن يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت والآخر في صدر المـصراع الأول، أو في حشوه أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني.

كقول أبي خراش[3]:

أرد شـجاع الـبطن قـد تعلمينـه   وأوثر غيري من عيالـك بـالطعم
مخافـة أن أحيـا بـرغم وذلـة   وللموت خير من حياة على رغـم

وقول عروة بن الورد[4]:

أعيرتمـوني أن أمـي تريعـة   وهل ينجبن في القوم غير الترائـع

---

1 ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، ج 1، ص 129.
2 رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 80.
3 ديوان الهذليين، القسم الثاني، ص 128.
4 ديوان عروة بن الورد، ص 62.

وكما أن التصدير يؤدي وظيفة موسيقية فإنه يؤدي في الوقت ذاته وظيفة دلالية، حيث يبدو الشاعر من خلال هذا البيت – على سبيل المثال – يعمل جاهدا على محو تلك الصورة القاتمة، صورة أمه ذات النسب الوضيع التي جلبت له الاحتقار والازدراء في ضوء المفاهيم الاجتماعية القبلية السائدة، والتي تنزل بها إلى منزلة طبقية دنيا، لكن الشاعر هاهنا لا يتنكر لانتمائه، بل يذهب لإجلاء الصورة الحقيقية لأصله النقي، تلك الصورة التي تمثل في كنهها جوهرا إنسانيا ساميا، وقد ساعد أسلوب التصدير الشاعر على إبراز هذا الموقف من خلال تركيز الانتباه على لفظة معينة، محاولا أن يثبت بأن معناها لا يتضمن الحط من شأنه فكل شيء يتلاشى أمام فروسيته ونبله وحسن أخلاقه.

وهنا يبرز مجال آخر للتوحد والانسجام ما بين الموسيقى والمعنى في خدمة الصورة وتأدية الغرض.

4- تشابه الأطراف:

وهو أن يعيد الشاعر اللفظة التي وردت في القافية في أول البيت الذي يلي البيت الذي وردت فيه. مثل قول عروة بن الورد[1]:

وسائلة أين الرحيل وسائل ومت يسأل الصعلوك أين مذاهبه

مذاهبه إن الفجاج عريضة إذا ضن عنه بالفعال أقاربه

5- التجنيس:

لا تعتمد موسيقى القصيدة على نظام المقاطع في الأبيات أو نظام القوافي في آخرها فقط، إنما تشمل أيضا ظاهرة الجناس ..."[2]، وهو ظاهرة صوتية ذات تأثير فعال، وحده "أن

[1] المصدر السابق، ص 29.

[2] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ص 197.

يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها"[1]، ومنه الجناس الناقص، والجناس التام، وجناس الاشتقاق.

ومن أمثلة الجناس الناقص في أشعارهم قول عروة بن الورد[2]:

تبيت على المرافق أم وهب — وقد نام العيون لها كتيت

وقوله[3]:

ذريني أطوف في البلاد لعلني — أخليك أو أغنيك عن سوء محضر

وقول أبي خراش[4]:

لَعَمري لَقَد مُلِّكتِ أَمرَكِ حِقبَةً — زَمانا فَهَلّا مِستِ في العَقمِ وَالرَقمِ
فَجاءَت كَخاصي العَيرِ لَم تَحلَ جاجَةً — وَلا عاجَةً مِنها تَلوحُ عَلى وَشمِ

وكذلك قول عروة[5]:

وَما أَنسَ مِنَ الأَشياءَ لا أَنسَ قَولَها — لِجارَتِها ما إِن يَعيشُ بِأَحوَرا

ومن جناس الاشتقاق قول عروة أيضا[6]:

وبالغر والغراء منها منازل — وحول الصفا من أهلها متدور

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 353..
[2] ديوان عروة، ص 31.
[3] المصدر نفسه، ص 42.
[4] ديوان الهذليين،ج 2، ص 129.
[5] ديوان عروة بن الورد، ص 53.
[6] المصدر نفسه، ص 49.

وكما هو واضح فالجناس قريب من الترصيع تعريفا ووظيفة، إذ يعمل علـــى لفــت الانتبـــاه بجرسه القوي وإيقاعه المؤثر.

6- التطريز:

وهو نوع من الموسيقى التي تمس التركيب، إذ "هو أن يقع في أبيـــات متواليـــة مـــن القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب"[1]، والتطريز يتجلى فـــي شعر الصعاليك في تساوي وزن الكلمات الآتية كما في قول الشنفرى[2]:

فَيا جــارَتي وَأَنــتِ غَيــرُ مُليمَـــةٍ — إِذ ذُكِـــرتُ وَلا بِــــذاتِ تَقَلَّـــتِ
لَقَد أَعجَبَتنـــي لا سَــقوطاً قِناعُهــا — إِذا مــا مَــشَت وَلا بِــذاتِ تَلَفُّــتِ

وقول تأبط شرا[3]:

لـــضجيع آنـــسة كـــأن حـــديثها — شهد يشاب بمزجـــة مـــن عنبـــر
وضـــجيع لاهيـــة ألاعـــب مثلهـــا — بيضاء واضـــحة كظـــيظ المئـــزر

وقول الأعلم الهذلي[4]:

فلعمر جـــدِّك ذي العواقـــب حـــ — ـــتى أنت عنـــد جوالـــب الرُّخْـــم
ولعمر عَرْفِـك ذي الـصُّمَاخِ كمـا — عَـصَبَ الـسِّفَادُ بِغَـضبَةِ اللِّهــمِ
ولعمـــر مَحملِـــكِ الهَجِـــينِ علـــى — رَحـــبِ المَبَـــاءَةِ مُنـــتِنِ الجِـــرمِ

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 480.
[2] ديوان الشنفرى، ص 32.
[3] ديوان تأبط شرا، ص 32.
[4] السكري: شرح أشعار الهذليين، ص 324 - 325.

7- التوشيح أو التبيين:

هو أن يكون مبتدأ الكلام ينبأ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، كقول الشنفرى[1]:

تحل بمنجاة من اللوم بيتها إذا ما بيوت بالمذمة حلت

وأيضا قول عروة[2]:

هم عيروني أن أمي غريبة وهل في كريم ماجد ما يعير

وكذلك قول مالك بن حريم[3]:

وَثالِثَةٌ أَن لا تُقَذَّعَ جارَتي إِذا كانَ جارُ القَومِ فيهِم مُقَذَّعا

8- الترصيع (التسميط):

وهو أن يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلها في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف أو التمثيل، وسمي تسميطا تشبيها بالسمط في نظمه[4]. وعرف كذلك بأنه "تقسيم الشاعر البيت إلى أجزاء عروضية مقفاة على غير روي القافية."[5]

وقد ازدان شعر الصعاليك بهذا الأسلوب فطربت له الأذن، وانشرحت به النفوس، ذلك لما يضيفه من تنويع في موسيقى القصيدة.

---

[1] ديوان الشنفرى، ص 32.
[2] ديوان عروة بن الورد، ص 50.
[3] ديوان اللصوص، ج 1، ص 130.
[4] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ص 173.
[5] السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب – القاهرة - مصر، ط 1، سنة 1997م، ص 135.

ومن الأمثلة على ذلك قول الشنفرى[1]:

بعيني ما أمست فباتــت فأصــبحت فقضت أمــورا فاســتقلت فولــت

وقوله[2]:

فَدَقَّت وَجَلَّت وَاِســبَكَرَّت وَأُكمِلَــت فَلَو جُنَّ إِنسانٌ مِنَ الحُــسنِ جُنَّــتِ

وكذا قول السليك[3]:

ألم خيــال مــن نــشيبة بالركــب وهن عجال عن نيال وعــن نقــب

وكقول تأبط شرا[4]:

بــل مَــن لِعَذالَــةٍ خَذّالَــةٍ أَشِــبٍ حَرَّقَ بِــاللَومِ جِلــدي أَيَّ تِحــراقِ

وقد أضفى الترصيع على المقاطع الداخلية للأبيات التي ورد فيها مظهرا أثرى به موســيقى الصور، فتعاون مع الوزن والقافية في إحكام القالب النغمي الــذي لحــن فيــه الــصعاليك صورهم، مما أدى إلى إحكام الرباط بينه وبين الصورة وتطورها ونموها.

وبالترصيع نكون قد وصلنا إلى نهاية مبحثنا في الموسيقى الداخلية لشعر الــصعاليك المتعلق بالمرأة، وكما رأينا فإن هذه الموسيقى قامت على عنصر التكرار بأنواعه المختلفــة (الأصوات، والألفاظ، والعبارات)، كما قامت أيضا على بعض المحــسنات البديعيــة التــي تطلعت بوظائف إيقاعية كالتصدير، والتشطير، والتطريز، والتوشيح ... وغيرها.

1 ديوان الشنفرى، ص 31.
2 المصدر نفسه، ص 33.
3 ديوان السليك، ص 65.
4 ديوان تأبط شرا، ص 43.

الفصل الثاني:

دراسة البنية اللغوية

1- الاستعمال اللغوي
2- المعجم الشعري
3- الجمل والتراكيب
4- العدول

دراسة البناء/ الاستعمال اللغوي:

إن "اللغة أداة الأدب، ومحققة لكل سماته: الموسيقية والدلالية والرمزية، تحافظ من حيث البناء والدلالة على معنى اللفظة القاموسي، مع الحرص على وضوح نبرة الجرس الصوتي لها"[1]، و"النص الشعري بطبيعة تركيبه مكثف مركز يحمل من الدلالات أكبر مما تحمل اللغة المستعملة في مجالات أخرى، أو اللغة المألوفة في تركيب أي نص أدبي آخر، وما لا يقال في القصيدة أكثر مما يقال، إن الشاعر يكتفي أحيانا باللمحة الدالة والإشارة الخفية، وقد يسهب في وصف شيء يجعله مقابلا لشيء آخر، ولا يعمد إلى غرضه بطريقة مباشرة، وقد نظن أنها كذلك."[2]

ولكن هذا الكلام لا يعني مطلقا أن ثمة كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، وإنما هناك ثقل خاص لهذه المفردات تكتسبه في الشعر إذ إن "السياق وحده هو الذي يمنح الألفاظ شاعريتها أو العكس، والشعر الجيد أيضاً هو الذي يُكسب ألفاظه قوة ونضجاً."[3] وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري في نظرية النظم حين ذهب إلى أن موقع المفردة من السياق هو الذي يمنحها الدلالة المناسبة والمؤثرة.[4] وبذلك يكون الجرجاني قد ركز على عمل العناصر في البيئة اللغوية من أجل إنتاج المعنى، وليس على العناصر في ذاتها، والجرجاني يذهب من وراء هذا الكلام إلى أن "التركيب الشعري في صميمه تركيب منظم، يهدف في نظامه إلى اعتصار أقوى معطيات الكلمة في موقعها من السياق، بحيث لو تحركت من موقعها الذي آثره الشاعر إلى موقع آخر فإنها ستفقد جزء هاما من دلالتها، أو إيحائها، أو موسيقيتها، ومن ثم سينحل النظم."[5]

---

[1] علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعل دعبل الخزاعي، ص 328.
[2] محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة،، ط 2، سنة 2000م، ص 29.
[3] عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك - الأردن، سنة 1980م، ص 245.
[4] الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمان: دلائل الإعجاز، صححه وعلق عليه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة - بيروت - لبنان، دط، سنة 1981م، ص 36.
[5] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف - القاهرة - مصر، دط، سنة 1981م، ص 188.

والذي يدل على أهمية السياق في الشعر أن هناك الكثير من الكلمات والمفردات التي تتكرر في القصائد الجاهلية على سبيل المثال، "ولكن المهم ليس هو المفردات لأن هذه المفردات لا تكون ذات دلالة واحدة في كل موضع ترد فيه، فهناك قدر مشترك من معنى هذه المفــردات بين أبناء البيئة اللغوية الواحدة، لكن هذه المفردات تكتسب معاني إضافية في السياق الجديــد والتراكيب الجديدة."[1]

هذا وتعد دراسة اللغة من أهم ما يجب دراسته لفهم الصورة الفنية، فاللغة هي وســيلة الشاعر لتوصيل تجربته، وهي أداته الأولى في تشكيل صورته، وهي مادة الشاعر وخاماتــه المتجددة، "ولتوضيح ما بين الصورة واللغة من نشاط، نعرّف الصورة بأنها: كيفية خاصــة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة، وتتبدى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلــف بــين الكلمات وتنظيمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة الشعرية، وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع. ومشكل الفنان ليس مشكل توصيل وإنما هــو مــشكل تــشكيل، والشاعر لا يتوجه بمعنى سبق يسعى إلى توصيله، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلــى التعبير عنه، ولكنه يثير في اللغة نشاطها الخالق حتى يكمل له التشكيل الجمالي الذي يوازي به رمزيا واقعه النفسي والفكري."[2]

وهذه هي بالضبط حال الصعاليك مع اللغة، فعلى الرغم من أنهم لــم يتمكنــوا مــن الاستقلال بمعجم شعري خاص بهم ولا هم تمردوا على التقاليد اللغوية وسياقاتها التصويرية السائدة كما فعلوا في الشق الاجتماعي، إلا أن "شعر الصعاليك مثَّل جديدا في زمانه، لا على مستوى البنية التركيبية للبنية الشعرية، ولكن على مستوى الخطاب الذي يحمل هذه الجملــة ذاتها، فالتراكيب ظلت نفسها وهي المتمثلة فيما تعارف عليــه الجــاهليون، لكــن الــشاعر الصعلوك خلق لنفسه موقعا ثوريا أخضع – من خلاله – اللغة الشعرية لتعبر عنه."[3]

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، ص 30.

[2] علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ص 333.

[3] بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي ـ رؤية نقدية معاصرة ـ، من منشورات إتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، سنة 2001م، ص 80.

و"لغة الصعاليك أقرب إلى فطرة اللغة العربية وأصدق تمثيلا لها، إذ هي صادرة من منابعها الأولى قبل أن تؤثر فيها تلك التيارات الاجتماعية وغير الاجتماعية التي تؤثر في اللغات"[1]، ولذلك لهج علماء اللغة باتخاذ أشعارهم شواهد لموادهم النحوية واللغوية، إذ أن العصر الذي عاش فيه أولئك الصعاليك – ما قبل الإسلام – يمثل دائرة الاحتجاج اللغوي، وهذا يفسر لنا اهتمام العلماء بشعرهم، فقد كان مصدراً من مصادر الاستشهاد في معاجم اللغة وكتب النحو والصرف، فإذا أخذنا "لسان العرب" على سبيل المثال فسنلحظ أنه اعتمد على عدد كبير من أبيات الصعاليك كشواهد، ويمكن تبيين ذلك من خلال الجدول الآتي[2]:

الشاعر	عدد الشواهد
تأبط شراً	109
أبو خراش الهذلي	95
صخر الغي الهذلي	94
عروة بن الورد	32
الشنفرى	30
الأعلم الهذلي	29
السُلَيْك بن السلكة	26
عمرو ذو الكلب	17

كما أن قيمة شعر الصعاليك التاريخية – باعتباره أحد أقدم النصوص العربية – جعلت المؤرخين يفيدون منه أسماء المواضع والأماكن في تلك الصحراء العربية المترامية الأطراف، وكذا أسماء قبائل وأحياء العرب وأيامها، وهي مهمة من المهمات الكبيرة التي أداها هؤلاء الشعراء من دون سابق قصد. وقد اشتملت صور المرأة عندهم على مثل تلك الخصائص، فهذا عروة بن الورد مثلا يذكر في أبيات قليلة له أماكن عدة فيقول[3]:

[1] يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 307.
[2] أفدت هذا الجدول من فهارس لسان العرب ، خليل احمد عمايرة، مج3: ص 855 ، 748 ، 769 ، 811 ، 834 ، 735 ، 805 ، 841 على التوالي.
[3] ديوان عروة بن الورد، ص 47.

سقى سلمى وأيـن ديـار سـلمى | **إذا حلـت مجـاورة الـسرير**
إذا حلـت بـأرض بنـي علـي | **وأهلـي بـين زامـرة وكيـر**
ذكـرت منـازلا مـن أم وهـب | **محـل الحـي أسـفل ذي النقيـر**
وأحـدث معهـدا مـن أم وهـب | **معرسـنا فويـق بنـي النـضير**

حيث يذكر عروة في هذه الأبيات المعدودة ستة من أسماء المواضع والأحياء وهي: (السرير، بني علي، زامرة، كير، ذي النقير، بني النضير)
ومثله يفعل الشنفرى حين يذكر جبال "قوّ" و"بِيْضَان" في معرض حديثه مع صاحبته[1]:

إذا أصـبحت بـين جبـال قـو | **وبيـضان القـرى لـم تحـذريني**
فإمـا أن تودينـا فنرعـى | **أمـانتكم وإمـا أن تخـوني**

كما أن السمة الأخرى التي اتفق عليها أغلب دارسي شعر الصعاليك هي انتشار الغريب في أشعارهم، حيث يعد الصفة الغالبة عليها بل هو أبرز الصفات على الإطلاق، إذ نجد أنفسنا في كثير من المرات أمام طلاسم لغوية يصعب تفسيرها حتى باللجوء إلى أضخم المعاجم المستفيضة، ولنا كمثال على ذلك أن نلقي نظرة على الأبيات التالية للأعلم حبيب الهذلي، لنعلم مدى هذه الغرابة والصعوبة التي تحدث عنها الدارسون[2]:

زَعَمَـتْ خَنَـازِ بـأن بُرمَتَنَـا | **تغلـي بلحـم غيـر ذي شـحم**
فلعمر جـدِّك ذي العواقـب حـ | **ـتى أنت عنـد جوالـب الرُّخْـم**
ولعمر عَرْفِـكِ ذي الـصُّمَاخِ كمـا | **عَـصَبَ الـسِّفَادُ بِغَـضبَةِ اللِّهـمِ**
ولعمـر مَحملـكِ الهَجِـينِ علـى | **رَحـبِ المَبَـاءَةِ مُنـتِنِ الجِـرمِ**
مُتَغَـضِّفٍ كـالجَفرِ بَـاكَرَهُ | **ورِدُ الجميـع بِجَـائرٍ ضَـخمِ**

إن الأعلم حبيب الهذلي هو مثال صادق – في لفظه – للشاعر الفطري القديم، ومثال صادق للشعراء الذين عاشوا في البيد فألفوها وعرفوها ... فكان يصدر شعره بعفوية دون أن يهتم

[1] ديوان الشنفرى: ص 79.
[2] السكري: شرح أشعار الهذليين، ص 324 - 325.

به أو يزينه أو يتأنق فيه. إنما جاء شعره غريباً خشناً متلاحقاً يعدل في سرعته سرعة حياته، ويشبه في صلابته أيامه ...

و"الغريب" كمصطلح كثيرا ما يرد مرتبطا بمصطلحات أخرى كـ"الحوشي" و "الوحشي"، وقد أدرك القدماء من مصطلح الحوشي أنه مصطلح يخص الألفاظ حين تكون "خشنة مستغربة لا يعلمها إلا العالم المبرز، والأعرابي القح ... وكذلك إذا وقعت غير موقعها وأتى بها مع ما ينافرها ولا يلاءم شكلها."[1]

كما أن الدارس يجد أن مصطلحي الغريب والوحشي ظلا مرتبطين ببعضهما، حتى إن علماً مهماً من أعلام الدرس اللغوي، هو السيوطي (ت 911 هـ)، عرّف مصطلح الغرابة بالقول: "الغرابة: أن تكون الكلمة وحشية لا يظهر معناها، فتحتاج في معرفتها إلى أن تنقّر عنها في كتب اللغة المبسوطة."[2]

ولكن الملاحظ في هذا السياق أن مصطلح الغريب أكثر التصاقاً بمباحث اللغويين، أما مصطلح الوحشي فهو أكثر ظهوراً عند النقاد والبلاغيين منه عند اللغويين.

ولما كانت صفة الغرابة كما رأينا في لغة أشعارهم هي صفة عامة، فإننا بالمقابل إذا خصصنا الحديث عن اللغة المستعملة في تصوير المرأة فقط، فإننا سنجد الأمر مختلفا تماما حيث سنلاحظ بأن الصفة الغالبة على ذلك ستتحول من الحوشية والغرابة إلى الألفة والسهولة حيث استخدم معظم هؤلاء الشعراء العبارة السهلة اليسيرة والتركيب اللفظي القريب حين تحدثوا عن المرأة، "وإن غلبت عليهم نزعة البداوة ووحشية الأداء، ولكن كانت لغة غيرهم أيضا من شعراء نفس العصر ..."[3]، والحال أنّ تلك الألفاظ، أو تلك العربيّة العُذْرية، كانت مفهومة فهمّاً عامّاً لدى أهل الجاهليّة وصدرٍ طويلٍ من الإسلام وإن كانت لا تبدو لنا كذلك في عصرنا الراهن.

[1] ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج 2، ص 265 – 266.
[2] السيوطي، أبو بكر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، ج 1، ص 234 .
[3] يوسف خليف: أوراق في الشعر ونقده، ص 192.

وحتى من كانت ألفاظهم ومفرداتهم موغلة في الغرابة كما رأينا في المثال السابق عند الأعلم الهذلي، فإن ذلك لم يكن غريبا عن البيئة التي احتضنتهم، فهذا يعود إلى بـــداوتهم بالأســـاس وكذا تنقلاتهم في مناطق بدوية عديدة. ولقد كانت لغتهم لغة الشعر الجاهلي، فمهمـــا ابتعـــدوا عن المجتمع – هاربين مطارَدين ومطارِدين – فاللغة هي الرابط الأكبر الذي يربطهم بهـــذا المجتمع. ورغم ذلك كله فقد شكلت الألفاظ الغريبة في صور المرأة عنـــدهم حـــالات شـــاذة اقتصرت على بعض الأبيات لا على أكثرها.

المعجم الشعري:

دراسة المعجم اللغوي للنص حسب الموضوعات بإحصاء الوحدات المعجميـة هدفـه تحديد المكونات الدلالية الأساسية للنص، حيث إن مفتاح الولوج إلى تحديد البنيات الدلاليـة الأساسية للغة الشعرية يتمثل في التعامل مع المعجم الـشعري ومحاولـة تحديـد طبيعتـه ومكوناته، وذلك هو الذي يحيلنا إلى البنيات اللغوية الأخرى، باعتبارها محاور تحدد القـدرة الجمالية والإيحائية للنص الشعري.

وتبعا لذلك فإنه بإمكاننا النظر إلى المعجم اللغوي على أنه: "قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفـسها أو بمرادفهـا أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية، وهكذا فإذا ما وجدنا نصا بين أيدينا ولـم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به."[1]

وعلى هذا الأساس رأينا أن الشعراء الصعاليك نهلوا من أربعة معـاجم أساسـية، أو بتعبير آخر فإن ألفاظهم تراوحت بين أربعة حقول دلالية رئيسية جاءت كمـا يلـي: ألفـاظ الغربة والاغتراب، ثم ألفاظ الصراع والموت، ثم ألفاظ الازدراء والتحقير، فألفاظ الطبيعة... وبدت خصال الصعاليك النفسية جلية في انتخاب ألفاظهم، وبـدت روح العـصر الجـاهلي واضحة في لغتهم، فاللغة الشعرية لديهم لم تخرج عـن المـألوف آنـذاك، ولكـن الـشيء المخصوص فيها هو كونها جاءت متسقة أو مؤلفة في نظام أخذ يحـاكي بـصدق التجربـة الخصوصية للصعاليك، وواقعهم النفسي والاجتماعي الذي يختلف كلية عن غيـرهم. فكـان اختيارهم للألفاظ المؤثرة والمعبرة التي توافق منهجهم الفكري والتصويري، ولعل أبرز هذه الألفاظ تلك التي جاءت لتعبر عن معاني الاغتراب والغربة وما يتصل بهمـا مـن أوجـاع المكابرة وآلام المعاناة، وقد يقول قائل كيف يمكن أن يكون حقل الاغتراب أو الموت أساسيا عند الحديث عن المرأة، فنقول للإجابة عن هذا التساؤل المشروع إن الـشعراء الـصعاليك

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 58.

مزجوا في الأغلب الأعم بين صور المرأة وقضاياهم الأساسية في الحياة، فجاءت هذه الصور لتعبر عن انشغالاتهم ورأيناها في كثير من الأحيان لم تُقْصَد لذاتها بل قصد من ورائها الصعاليك إلى النفاذ إلى موضوعات أخرى كانت تمثل بالنسبة إليهم بؤرة الاهتمام الأولى، وهذا الأمر يمكِّننا من القول بأن المرأة كموضوع في شعر الصعاليك لم تحض بقدر كبير من عنايتهم، فقد ظلت المرأة تمثل موضوعا ثانويا لم يأخذ حيزا كبيرا من رقعتهم الشعرية، أما عن الغربة في الشعر الصعلوكي فإنها تمثل أبرز سمة طبعت حياتهم، ومن ثم كان من الطبيعي أن يكثر ورود ألفاظها في أشعارهم، ومن ذلك قول عروة بن الورد[1]:

تَقولُ سُلَيمى لَو أَقَمتَ لَسرّنا ... ولَم تَدرِ أَنّي لِلمُقامِ أُطَوِّفُ
لَعَلَّ الَّذي خَوَّفتِنا مِن أَمامِنا ... يُصادِفُهُ في أَهلِهِ المُتَخَلِّفُ
فَإِنّي لَمُستافُ البِلادِ بِسُربَةٍ ... فَمُبلِغُ نَفسي عُذرَها أَو مُطَوَّفُ
رَأَيتُ بَني لُبنى عَلَيهِم غَضاضَةٌ ... بُيوتُهُمُ وَسطَ الحُلولِ التَكَنُّفُ
أَرى أُمَّ سِرياحٍ غَدَت في ظَعائِنٍ ... تَأَمَّلُ مِن شامِ العِراقِ تُطَوِّفُ

إن فكرة الأبيات ككل تدور حول معنى الاغتراب والضرب في الأرض ابتغاء العيش الكريم، والشاعر يقيم حوارا مع زوجه التي تدعوه إلى المقام إلى جوارها، وتجعل ذلك مبلغ سرورها، ولكنه يجيبها بمنطق الفارس الحكيم، وبمنطق عملي واقعي بعيد عن الأماني الزائفة، فيقول إن هدفه من وراء هذا الطواف والسعي لهو المقام ذاته الذي ترغب فيه الزوجة، أما مسألة الخوف من الموت فهو طرح غير وارد لأن قانون الغاب لا يضمن الحياة للمتخلف عن الغزو، والشاعر من منطق نفس عزيزة تأبى الذل والهوان، يعقد العزم على ارتياد أقاصي البلاد وشق الفلوات والبوادي حتى يبلغ نفسه عذرها أو يموت دون ذلك.
وكان حضور ألفاظ الاغتراب مكثفا في النص، ويمكن حصرها فيما يلي: (أطوّف، المتخلف، مستاف، البلاد، مطوف، غدت، ظعائن، تطوف)، وكما هو جلي فإن معنى الطواف سجل حضورا ملفتا للانتباه، وقام بتأكيد معنى الاغتراب من خلال تكرار الفعل "طاف" أو "طوّف" بصيغ مختلفة.

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 65 - 66.

كما نسجل الحضور اللافت للفظة "الظعائن"، ولعل حديث الظعن في الشعر الجاهلي يعتبر من أبرز المعالم الدالة على الاغتراب والغربة في شعر العربي القديم، لارتباطه بأسباب مختلفة طبيعية وإنسانية، ومن ثم شكلت صور المرأة الظاعنة تمثيلا آخر لحقل الاغتراب في شعر الصعاليك وكنا قد فَصَّلنا الحديث في هذا الموضوع وذلك في باب سابق.

ويبقى لنا أن نقول إن المرأة في هذا الحقل كانت تمثل القاسم المشترك بين الغربة والقضية، فعندما يعود الشاعر فمن أجل المرأة وعندما يغترب فمن أجلها كذلك، يقول عروة[1]:

تَقولُ سُلَيمى لَو أَقَمتَ لَسرّنا وَلَم تَدرِ أَنّي لِلمُقامِ أُطَوِّفُ

فمن أجل المقام إلى جانبها يتغرب ويتعذب، وهو الموقف نفسه الذي يتكرر في بيت آخر فيقول[2]:

ذريني أطوف في البلاد لعلني أخليك أو أغنيك عن سوء محضر

وتبقى المرأة هي الخيط الرفيع الذي يربط الصعلوك بانتمائه السابق إلى القبيلة، وصوت الحكمة الذي يمنعه من التمادي في مغامراته، وهي كذلك الصدر الحنون الذي يفضي إليه ببعض آهاته وأناته.

وإذا كان عالم الاغتراب كما رأينا قدم لنا صورة ضبابية لمستقبل مجهول، يبدو الطريق إليه مظلما وحافا بالمخاطر، فإن حقل الطبيعة قد مثل الجانب المشرق في لغة الصعاليك، فكانت ألفاظه تحمل في طياتها تباشير الارتياح والراحة، ولو أن ذلك كان على فترات وبشكل مؤقت ومتقطع، ولكنه كان أشبه باستراحة محارب يستعيد أنفاسه ويجمع قواه، ليعود بعدها إلى ما كان عليه بروح جديدة وطموح أكبر. فقد كان عالم الطبيعة البريئة

[1] المصدر السابق، ص 65.
[2] ديوان عروة بن الورد: ص 42.

مصدر تنفيس للشاعر الصعلوك بعيداً عن التعقيد والتكلف والرياء الذي يلازم الحياة المادية. ومن الأمثلة على ذلك قول تأبط شرا[1]:

بحَليلَةِ البَجلــيِّ بِــت مِــن لَيلِهــا   بَينَ الإِزارِ وَكَــشحِها ثُــمَّ الــصَقِ
بِأَنيــسَةٍ طُوِيَــت عَلــى مَطوِيِّهــا   طَيَّ الحِمالَــةِ أَو كَطَــيِّ المِنطَــقِ
فإذا تقــوم فــصعدة فــي رملــة   لبــدت بريــق ديمــة لــم تغــدق
وإذا تجيء تجيء شــحب خلفهــا   كالأيم أصعد فــي كثيــب يرتقــي

وقول مالك بن حريم الهمداني[2]:

كَأَنَّ جَنى الكافورِ وَالمِسكِ خالِــصاً   وَبَردَ النَدى وَالأُقحُــوانَ المُنَزَّعــا
وَقَلتاً قرت فيــهِ الــسَحابَةُ ماءَهــا   بِأَنيابِهــا وَالفارِسِــيَّ المُشَعــشَعا

وكما نرى فقد توافر معجم الشعراء الصعاليك على العديد من ألفــاظ الطبيعــة – وإن كــان يتفاوت من شاعر إلى آخر – كالرملة والديمة والأيم والكثيب والكــافور والمــسك والنــدى والأقحوان والقلت والسحابة والماء ...

ومعجم الشعر العربي بعامة تضمن ألفاظا غزيرة أوحت بها الصحراء ومظاهرها وطبيعــة الحياة فيها، ولا ريب أن المستقرئ لشعرنا العربي يستطيع أن يرجع كثيرا من ألفاظه إلــى وحي الصحراء، وتمثل هذه الألفاظ الشعرية معجما لغويا كبيرا يكون في مجملــه جانبــا لا يستهان به من مفردات اللغة العربية التي تداولها الصعاليك وغيرهم من أبناء تلك المنطقــة، من ذلك أسماء الصحراء وصفاتها، ووصف سهولها وشعابها، وما يتعلق بطبيعتها الــساكنة والمتحركة، وهي ألفاظ كثيرة تتصل بالحيوان والسحاب والمطر ...، إضافة إلــى الألفــاظ المتعلقة بالحياة ووسائل العيش والتنقل التي تتغير تبعا لتغير المناخ الطبيعي خــلال فــصول السنة، وما تفرضه طبيعة المجتمع الصحراوي من نشاط وحركة ومعارك وغير ذلك ...

[1] ديوان تأبط شرا: ص 39.
[2] ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي: ج 1، ص 128 - 129.

وكل هذه الألفاظ تبرز بصدق هذا الترابط وعلاقات القربى التي أقامها الصعلوك ما بينه وبين الطبيعة الأم التي احتضنته لما انقطعت أواصر المودة بين الإنسان وأخيه الإنسان، ومنها نهل صوره فكانت منبعا لا ينضب ولا يجف، وفي الأخير فما الطبيعة إلا انعكاس وصورة لحياتنا النفسية وقالب ما فتئ يتشكل ويتلون بتلون مشاعرنا وأحاسيسنا ما بين الفرح والحزن، والسعادة والكآبة، والهدوء والغضب، وغيرها من تلك الأحاسيس التي استطاعت الطبيعة أن تستوعبها برحابة صدرها واتساع أفقها وتنوع مظاهرها وتجلياتها.

الجمل والتراكيب:

يتحدد التركيب بواسطة مجموعة من العلاقات التي تربط بين لبناته وأجزائه وتحدث ترتيبا معينا، وهذا التركيب يشكل مجموعة من المتتاليات التي تشكل بدورها وحدة لغوية متجانسة نحويا ودلاليا داخل النص الشعري.

وقد رأينا أن عالم الصعاليك الشعري مليء بالأوجاع والصراخ المنطلق من حلوق فئة من المجتمع ترزح تحت نير الفقر والتشرد، وأن الصعلوك يتتبع تفاصيل هذا العالم الموبوء، فيتبنى التركيب الشعري هذا القلق ويحمله إلينا.

وسأتناول في هذا المستوى من البحث قضايا الجملة وأنواعها، والعدول الذي يلحق بها، مقتصرا على بعض الجوانب التي أفصحت عن ذاتها وفرضت نفسها في سياق البحث نظرا لاتساع رقعة استعمالها، أو لكونها تؤدي دورا محوريا في بناء النسق الدلالي للنص الصعلوكي في شقه المختص بالمرأة.

وفي البداية يمكن أن نعرف الجملة وفق مفهوم بسيط بأنها: ذلك الشكل المصغر والبسيط لكيان واسع معقد ومركب، تتألف من عنصرين متآلفين بينهما: المسند والمسند إليه، ويمثلان حجر الزاوية فيها، وربما تعلق بأحدهما أو كليهما عنصر أو عناصر أخرى سميت فضلات يمكن أن يستغني عنها التركيب من حيث هو كلام نحوي لا من حيث هو حدث لغوي، ومن حيث أصل وضع تصور الجملة لا من حيث أصل وضعه في اللغة، كالمفاعيل والحال والتمييز والتوابع.

وعلماء النحو "يعرفون الجملة بأنها: ما يحسن عليها السكوت، وتجلب بها الفائدة للمخاطب، أو أنها: كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه. وهذا التعريف عندهم ينطبق على الشعر والنثر معا."[1]

[1] محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط 1، سنة 1990م، ص 24.

وقد تعددت مفاهيم الجملة بتعدد المعايير والضوابط المتحكمة في ذلك، كالبساطة والتركيب (بسيطة ومركبة)، والتركيب الداخلي للجملة (اسمية، فعلية، وصفية ...)، والاستقلال وعدمه (أصلية تستقل بذاتها، وفرعية تعتمد على غيرها)، والتمام والنقص (ما يذكر فيها ركنا الإسناد، أو ما يحذف فيها أحدهما)، والترتيب وإعادته، والدلالة العامة للجملة وفيها: الجملة الخبرية (مثبتة، منفية، مؤكدة)، والجملة الإنشائية بنوعيها: الطلبية (أمر، نهي، استفهام، عرض، تخصيص)، والانفعالية (تمني، ترجي، قسم، تعجب، مدح أو ذم، ندبة أو استغاثة).

هذا وقد تنوعت الجمل التي استخدمها الشعراء الصعاليك للتعبير عن المرأة، ولعل هذا التنويع يكتسي خصوصية الظرف أو السياق الذي وردت فيه، ذلك أن الشعر عند الصعاليك – كما سبقت الإشارة إليه – مرتبط بتسجيل وقائع وأحداث معينة في حياتهم، فهو يحاكي واقعهم الملموس ولا يخرج عنه، وقد تراوح هذا التنوع في استخدام الجمل بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية.

ولكن يمكننا أن نقرر – بادئ ذي بدء – أن الجمل الفعلية سجلت حضورا مكثفا في نصوصهم الشعرية، وبوسعنا القول على الأقل إنها كانت تمثل النسبة الغالبة على حساب تلك التي جاءت على صيغ اسمية، وهذا ما وقفت عليه وأنا أتصفح دواوين الشعراء الصعاليك وما نقلته إلينا من صور حول المرأة.

حيث يمثل تواتر الجمل الفعلية المبنية على العلاقة الإسنادية بين الفعل والفاعل – كما يرى كثير من النقاد – ظاهرة تعزى إلى ذلك الدفق الهائل من الحركة الذي يعم عالم الخلق الأدبي في أفق القصيدة، وأبرز مثال على ذلك ما جاء في تائية الشنفرى إذ يقول[1]:

[1] ديوان الشنفرى: ص 31 - 32.

أَلا أَمُّ عَمــرو أَجمَعَــت فَاســتَقَلَّتِ　　وَما وَدَّعَــت جيرانَهــا إِذ تَوَلَّــتِ
وَقَــد سَــبَقَتنا أُمُّ عَمــرو بِأَمرِهــا　　وَكانَــت بِأَعنــاقِ المَطِــيّ أَظَلَّــتِ
بِعَينَيَّ ما أَمسَت فَباتَــت فَأَصــبَحَت　　فَقَضَّت أُمــوراً فَاســتَقَلَّت فَوَلَّــتِ
فَوا كَبِــدا عَلــى أُمَيمَــةَ بَعدَمــا　　طَمِعتُ فَهَبها نِعمَةَ العَــيشِ زَلَّــتِ

إن هذه الأبيات جاءت محملة بكم كبير من الأفعال وفق محور الزمن الماضي القريب، لتدلل على تلك الأحداث المتعاقبة في زمن بدا أنه مر بسرعة البرق، حتى إنه من الصعب تحديد ملامحه التفصيلية، ويبدو استحضار الذكريات كذلك سريعا فلا مجال للتفصيل أو التدقيق في الأحداث، فالمرأة أجمعت فاستقلت ثم تولت بلمح البصر، وهو المعنى نفسه يتكرر عندما يصف حركاتها في تلك الفترة الزمنية المحدودة، فأميمة أمست وباتت ثم أصبحت فقضت أمورها لتستقل مطيتها وتترحل. وقد تعمد الشاعر تجاوز التفصيل في الأحداث وكذا توظيف الفاء الاستئنافية حتى يحاكي تلك السرعة وضيق الوقت اللذان تميز بهما المشهد العام، كما برع الشاعر في المزج بين الجمل الاسمية التي ابتدأ بها كلامه للتأكيد على ثبوت هذه الأمور بالفعل، وبين الجمل الفعلية التي عبرت عن ذلك التسارع في الأحداث والحدوث، من خلال الجلبة التي جسدها تعاقب الأفعال الماضية في النص.

ومن ناحية أخرى فإن الجملة الفعلية قد تفيد "الاستمرار التجددي شيئا فشيئا بحسب المقام وبمعونة القرائن لا بحسب الوضع بشرط أن يكون الفعل مضارعا."[1] ومن الأمثلة على ذلك قول عروة[2]:

تَحِنُّ إِلــى سَــلمى بِحُــرٍّ بِلادِهــا　　وَأَنتَ عَلَيها بِــالمَلا كُنــتَ أَقــدَرا
تَحِــلُّ بِــوادٍ مِــن كَــراءٍ مَــضَلَّةٍ　　تُحاوِلُ سَلمى أَن أَهــابَ وَأَحــصَرا
وَكَيفَ تُرَجّيها وَقَــد حيــلَ دونَهــا　　وَقَد جاوَرَت حَيّــاً بِتَــيمَنَ مُنكَــرا
تَبَغّــانِيَ الأَعــداءُ إِمّــا إِلــى دَمٍ　　وَإِمّا عراضِ الــساعِدَينِ مُــصَدَّرا

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي، ص 66.
[2] ديوان عروة: ص 51 - 52.

حيث جاءت الجمل الفعلية في المثال السابق موضوعة لإفادة التجدد والحدوث في زمن معين، فقد أوضحت أبيات عروة بن الورد الاستمرار التجددي للأحداث والمواقف، بداية من أول بيت يبرز فيه حنين الشاعر غير المنقطع إلى سلمى الزوجة السابقة حتى وهو يقف على عتبات ديارها، بينما تقيم سلمى في الجهة المقابلة بـ "واد كراء" محاطة ببني قومها الذين اتفقوا على إيقاع الأذى بالشاعر وترهيبه بطلب منها، وهي الأمور التي تحدث بالفعل في زمن الصعلوك الراهن بل ويتجدد حدوثها آنا بعد آن، لتدلل على ذلك التوتر والتناقض الدائم والمستمر بين الطرفين.

وإذا كانت حال الجملة الفعلية هي إفادة الحدوث فإن "الجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء ليس غيره، بدون نظر إلى تجدد ولا استمرار"[1]، ومن ذلك قول مالك بن حريم[2]:

مُنَعَّمَةٌ لَم تَلقَ في العَيشِ تَرحَةً ... وَلَو تَلقَ بؤساً عَندَ ذاكَ فَتَجدَعا

أَهيمُ بِها لَم أَقضِ مِنها لُبانَةً ... وَكُنتُ بِها في سالِفِ الدَهرِ موزَعا

كَأَنَّ جَنى الكافورِ وَالمِسكِ خالِصاً ... وَبَردَ النَدى وَالأُقحُوانَ المُنَزَّعا

وَقَلتاً قرت فيهِ السَحابَةُ ماءَها ... بِأَنيابِها وَالفارِسِيَّ المُشَعشَعا

وكما هو واضح فقد غلبت الجمل الاسمية على الأبيات السابقة، وأفادت معنيين رئيسيين إلا أنهما اشتركا في أمر واحد ودلا دلالة واضحة على الثبوت، فأما المعنى الأول فيبرز في أول بيت حين أراد الشاعر أن يثبت صفات معينة لهذه المرأة للدلالة على ترفها وشرفها، فهي تعيش في بحبوحة من العيش ولا يوجد ما يعكر صفو حياتها، أما المعنى الثاني فقد تجلى من خلال صورة تشبيهية رسم بواسطتها الشاعر تساقط الماء من السحاب في ذلك "القلت"* وسكونه بين أنياب هذه المرأة بعد اختلاطه ببرد الندى وجنا الكافور والمسك، وإنما أرد من وراء ذلك كله إثبات صفة أخرى وهي عذوبة الريق وطيب رائحة الثغر.

---

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي، ص 66.
[2] ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي: ج 1، ص 128 - 129.
* القلت: نقرة في الجبل وجمعها قلات، ومكان عادة ما يتجمع فيه ماء المطر.

ومما تجدر الإشارة إليه ههنا "أن الجملة الاسمية لا تفيد الثبوت بأصل وضـــعها، ولا الاستمرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها مفردا نحو: الوطن عزيز، أو جملة اسمية نحو: الوطن هو سعادتي. أما إذا كان خبرها جملة فعلية فإنها تفيد التجدد نحو: الوطن يسعد بأبنائه."[1]

كما قد تتحد الجمل الاسمية مع الفعلية في السياق من أجل إعطاء لوحة حركية تفاعلية متصفة بالثبات والاستمرار. وهنا تبرز براعة الشاعر في توظيف عدة صيغ من الجمل مـــن أجل خدمة الغرض وتأدية المعنى على أكمل وجه. وأيضا فإن تعدد الوجوه التي تأتي عليهـــا الجملة سواء كانت اسمية أو فعلية يقوم بنفس المهمة السابقة، كأن تتميز الأولـــى بحـــضور أسلوب الحذف فيها، أو إدخال ناسخ عليها، أو أن تتميز الثانية (الفعلية) بأن تأتي منفية مـــرة ومثبتة أخرى. وهذا التعدد كما أرى يقي القارئ من الرتابة، ويزيد حدة الانتباه على الـــنص وكذا يدعم المعنى ويؤكد عليه، باعتبار أن التشكيل اللغوي لدى الشاعر جـــاء علـــى هـــذه الشاكلة ليحقق أغراض مختلفة، ويؤدي مهمات معنوية وبلاغية مقصودة كُلٌّ في سياقه.

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي، ص 67.

العدول:

إن "الشعر قد يخرق بعض القواعد مما تواطأ عليه أهل التركيب النحوي الوضـعيون فيقع التقديم والتأخير وربط صلات واهية بين الأشياء، وبتعبير شامل فـإن الـشعر يخـرق القوانين العادية التركيبية، والتداولية، والمعجمية، ولكنه في نفـس الوقـت يخلـق قوانينـه الخاصة. فالشعر يستند إلى قوانين اللغة العامة ولكنه يثور عليها أيضا."[1]

ويفترض الكلام الشعري وضعا لغويا معينا، فهذا الكلام هو نقيض ملمـوس للكـلام المألوف، وهو الجانب السلبي من الكلام العادي، ومن هنا يخترق الفعـل الـشعري النظـام المألوف، إذ هو انزياح عن معيار قانون اللغة. "والشعر لـيس موافقـة قواعـد التركيـب agrammatical وإنما هو مخالفة هذه القواعد antégrammatical إنه مجاوزة بالقيـاس إلـى قواعد توازي الصوت والمعنى التي تسود كل ألوان النثر، مجاوزة مطردة ومتعمدة."[2]

"وإذا كان الخطاب غير الأدبي يسير في فلك قواعد واضحة قلما يخرج عليهـا، بـل ويسعى جهده الالتزام بها، لأن ذلك داخل ضمن صميم صحته وقبوله، فنجده يحـافظ علـى البناء المنطقي للجملة، ويلتزم بالضوابط النحوية ويسعى إليها، فإن الشعر وعلى نقيض مـن ذلك تماما نجده يكسر البناء المنطقي للجملة فيقف على غير مواضع الوقف، ويفـصل بـين أجزاء الجملة بعضها وبعض، ويشعث كثيرا من هذه الأجزاء، ويكون هذا مقبولا فيه، لأنـه فصل وتشعيث في مقابل غاية فنية، وتحطيم يرمي إلى بناء آخر، فهو هدم من أجـل البنـاء الشعري، وكسر من أجل التركيب الفني."[3]

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 68.
[2] محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص 46.
[3] المرجع نفسه، ص 25.

ويخضع تقسيم الجملة العربية بنوعيها (الفعلية والاسمية) إلى أصول يعتبر الخروج عنها انحرافا عن الكلام النحوي، وخرقا للمألوف منه، وعدولا عنه، أجملها تمام حسان في خمسة أصول[1] هي:

- الأصل الذكر فإن عدل عنه سمي حذفا ووجب التقدير.
- الأصل الإظهار فإن كان هناك إضمار وجب تفسيره.
- الأصل الوصل أما الفصل فهو عدول.
- الأصل الرتبة: فأما في الفعلية فهي محفوظة وواجبة الحفظ، وأما في الاسمية فقد يعدل عنها إلى التقديم والتأخير، لأن في الفعلية يؤدي تغير الرتبة إلى انتقالها إلى النوع الثاني وفقا للمعيار المسند إليه في التصنيف.
- الأصل الإفادة، فإن لم تتحقق الفائدة فلا جملة.

هذا بالإضافة إلى بعض الأساليب التي بحثها البلاغيون واعتبروا بأنها مما يتجسد به العدول على مستوى التراكيب أو الجمل، كأسلوب الالتفات، والإيجاز والإطناب باعتبار أن الأصل هو المساواة، وأيضا التعريف والتنكير وغيرها من الأساليب الأخرى.

[1] انظر: الأصول - دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، سنة 1982م، ص 130.

1- التقديم والتأخير:

وبداية سنحاول دراسة العدول في شعر الصعاليك على مستوى التقديم والتأخير، حيث يعد هذا المبحث من أهم الأشكال التي تحقق العدول على مستوى الجملة، وهي إحدى التقنيات التي كثر ارتباطها بالشعر ارتباطا وثيقا حتى عدت من أهم سماته، وقد خصه الجرجاني بباب في دلائله فقال عنه: "... هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان."[1]

والفائدة من التقديم أو التأخير في الكلام هو العناية والاهتمام بالأمر المقدم غالبا، لأن السياق يقتضي ذلك لزيادة في المعنى أو لأمر آخر، وتتحدد فائدة التقديم تبعا للمقام الذي ورد فيه، لأن فهم هذا الأخير هو الذي يمكننا من تأويل داعي التقديم والتأخير و استنتاج الفائدة المحققة من ورائه، "والذي نريد أن نذكره ههنا أن مواطن العناية والاهتمام تختلف بحسب المقام، ولذلك قد تُقَدِّم كلمة في موطن وتُؤخرها في موطن آخر حسبما يقتضيه المقام (...)، وليس معنى الاهتمام تقديم ما هو أفضل أو أشرف إذ المقام قد يقتضي تقديم المفضول على الفاضل وقد يقتضي العكس، ومن ذلك ما ورد في القرآن الكريم من تقديم الكافرين على المؤمنين وتقديم العقوبة على المغفرة وتقديم الضرر على النفع ولكل مقام مقال."[2]

ومن أشكال التقديم والتأخير في شعر الصعاليك المصوّر للمرأة، ما كان فيه تقديم للخبر على المبتدأ، حيث إن الموقع النحوي للخبر عادة هو بعد المبتدأ فهو مؤخر عنه، تقول مثلا: "زيد مسافر" فإذا قدمت الخبر "مسافر" وقلت: "مسافر زيد" لم تتغير صفته النحوية، بل يبقى خبرا كما كان. وقد سمى عبد القاهر الجرجاني هذا الضرب من التقديم بـ"التقديم على نية التأخير" (تقديم ما حقه أن يؤخر)، ولكن هناك ضرب آخر منه، والذي يمكن أن نقول

[1] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص 117.

[2] السامرائي، فاضل صالح: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان - الأردن، ط 2، سنة 2007م، ص 45 - 46.

عنه "تقديم لا على نية التأخير"، إذ ينتقل اللفظ المقدم فيه إلى حكم إعرابي جديد، وتتغير صفته من خبر إلى مبتدأ مثلا، وذلك بأن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرا له، فتقدم تارة هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا.[1] ومثالنا على ذلك قولك: "زيد شاعر" وهنا لم يتعرض النحويون للتحديد بل أجازوا أن يكون كل منهما هو المبتدأ وأن يكون الخبر، ويعربون المقدم مبتدأ والمؤخر خبر.

لكن البلاغيين بحثوا الأمر بحثا فكريا منطقيا دقيقا، ناظرين إلى حال المخاطب، وما هو الأعرف لديه من ركني الإسناد اللذين هما من المعارف. فأي المعرفتين هو الأعرف بالنسبة إليه، وحالته تتطلب مزيدا من العلم عنه، يجعل هو المبتدأ، والركن الآخر يجعل هو الخبر، وترتب له الجملة بتقديم المبتدأ وتأخير الخبر.

ومن أمثلة تقديم الخبر على المبتدأ في شعر الصعاليك قول تأبط شرا[2]:

تقول سليمى لجارتها ... أرى ثابتا يفنى حوقلا
لها الويل ما وجدت ثابتا ... ألف اليدين ولا زملا

فقد وقع في البيت الثاني تقديم الجار والمجرور "لها" وهما هنا شبه جملة في محل رفع خبر، على المبتدأ "الويل"، فالأصل في التركيب تبعا لترتيب عناصر الجملة العربية، ورود الاسم المعرف المرفوع للابتداء أصالة ثم يخبر عنه بنوع من أنواع الخبر سواء أكان مفردا أم جملة أم شبه جملة، فيقال "الويل لها"، ولكن قد يتبادر للذهن أن يشاركها غيرها في هذا الوعيد لأنها كانت في معرض حديث مع جاراتها، ولما كانت إرادة التخصيص لدى القائل متوفرة فإنه يمتلك حرية المتصرف في اللغة حسب مقتضيات الحال، محاولا مطابقة مقامه لمقاله، قاصرا "الويل" على "سليمى" دون سواها.
ومثل ذلك قول عروة[3]:

---

[1] شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 1، 2006، ص 201.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 48.
[3] ديوان عروة بن الورد، ص 43.

تقول: لك الويلات، هل أنت تـــارك ضــــبوءاً برجـــل تـــارةً وبمنـــسر

فهنا تقدم الخبر وهو حرف الجر ومجروره (لك) على المبتدأ (الــويلات) لقــصرها علـــى المخاطب وتوكيده وتخصيصه به.
ومنه أيضا قول عروة بن الورد[1]:

وبـــالغر والغـــراء منهـــا منـــازل وحول الصفا مـــن أهلهـــا متـــدور

فقد احتوى كل شطر من شطري هذا البيت على تأخير للمبتدأ، حيـــث تقـــدم الخبـــر "الغـــر والغراء" على المبتدأ "منازل". وكذلك تقدم الخبر "حول الصفا" على المبتدأ "متدور".
إن تقديم الخبر في النماذج السابقة إنما أفاد معنى الاختصاص، فمنازلها تقع بالغر والغـــراء دون غيرها، وكذا اختص "الصفا" وما حوله بأنه كان "متدور" لأهلها.

ولما كانت الأمثلة على تقديم الخبر وتأخير المبتدأ كثيرة، فإننا سننتقل إلى شكل آخـــر من هذا النوع، وهو ما كان فيه تقديم للخبر على الاسم في الجمل التي تحتوي على النواسخ، ومن ذلك قول عروة[2]:

تبيت علـــى المرافـــق، أم وهـــب وقـــد نـــام العيـــون لهـــا كتيـــت

وفي هذا البيت كذلك وقع تقديم للجار والمجرور "على المرافق" وهي شبه جملة فـــي محـــل نصب خبر للفعل الناقص "تبيت"، على الاسم "أم وهب".
فهذا التقديم للجار والمجرور يعكس غرضا بلاغيا مؤداه الاهتمام بـــأمر المقـــدم، حيـــث إن الشاعر قصد إلى تسليط الضوء على كيفية نوم زوجته، التي تبيت على حد مرفقيها، فإنمـــا أراد توجيه انتباهنا إلى هذا الأمر من خلال تعمد تقديم ما حقه التأخير.

---
[1] ديوان عروة بن الورد: ص 49.
[2] المصدر نفسه: ص 31.

ومثله كذلك قول عروة[1]:

ألــم تعلمــي يــا أم حــسان أننــا   خليطا زيال ليس عن ذاك مقــصر

وفيه هذا البيت أخِّر اسم "ليس" وهو "مقصر" على خبرها وهو شبه الجملة "عن ذاك"، وكمــا نعلم فإن تقديم شبه الجملة إذا وقع خبرا أو كان متعلقا بفعل بعده، إنما يفيد دلالة التخصيص.

وكان العدول حاضرا أيضا في الجمل الفعلية التي استخدمها الشعراء الصعاليك فــي تصوير المرأة من خلال تقديم المفعول به على الفاعل، ومن الأمثلة على ذلك قول السليك بن السلكة[2]:

يــشق علــي أن يلقَــين ضــيما   ويعجــز عــن تَخَلُّــصِهِنَّ حــالي

في هذا البيت وقع تقديم للمفعول به على الفاعل "حالي"، حيث يبدو الــشاعر مــدركا تمامــا لضعفه وقلة حيلته وتبعا لذلك جاء تأخير الفاعل ليتلاءم مع الإحساس العام الذي يسود كيانه، فهو يحس بدونية شديدة، ناتجة عن عجزه عن فعل أي شيء لخالاته الإمــاء الــسود، وهــو كذلك انعكاس واضح لرتبة هذا الصعلوك في المجتمع، فهو يقبع في مؤخره، فيحس بوطــأة معاناة أبناء جنسه ولكنه في ذات السياق لا يملك أن يفعل من أجلهم شيئا.
ومن الأمثلة على تقديم المفعول أيضا قول عروة بن الورد[3]:

تقول ألا أقصر من الغزو واشــتكى   لها القول طرف أحور العين دامــع

لقد جاء عروة في هذا البيت بصورة أراد من ورائها تعزيز المعنى العــام وتقويتــه، وهــو المعنى الذي يدور حول رغبة الزوجة في الاحتفاظ بزوجها إلى جانبها، ومدى إلحاحها عليه

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 49.
[2] ديوان السليك بن السلكة: ص 89.
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 61.

من أجل أن يترك حياة الغزو والغارة وذلك خوفا على حياته، حيث جعل طرف العين شبيها بالإنسان الذي يشتكي القول، وجاء تقديم المفعول به (القول) على الفاعل (طرف) لتأدية نفس الغرض الذي أنيط بالصورة السابقة، فكأن بالشاعر إنما أراد أن يدفع بالمفعول أولا كي ينبه ويؤكد على هذه الصفة الفريدة أو هذا الدور الذي راح طرف العين يتطلع به، ليصب كل ذلك كما أسلفنا في إطار بلاغي يهدف إلى توضيح وتثبيت المعنى.

وقد حفل شعر هذه الطائفة بهذا النوع من التقديم والتأخير والأمثلة عليه كثيرة ومنها قول السليك بن السلكة[1]:

يعاف وصال ذات البذل قلبي   ويتبع الممنعة النوارا

حيث وقع تقديم للمفعول "وصال" على الفاعل "قلبي".
وكذا قول أبي خراش[2]:

لعمري لقد راعت أميمة طلعتي   وإن ثوائي عندها لقليل

وفيه قدم المفعول به "أميمة" على الفاعل "طلعتي" لأنه ههنا محط الفائدة وعنصر الاهتمام الأول، ذلك أن غرض الخطاب يدور حول أميمة التي ارتاعت لرؤية الشاعر فالهدف هو بيان حالها.
وقد يكون لإيقاع القافية أثره في تقديم المفعول به على الفاعل، ذلك لأن تأخير الفاعل يوصل الشاعر إلى القافية، ومثال ذلك قول عروة[3]:

وإن جارتي ألوت رياح ببيتها   تغافلت حتى يستر البيت جانبه

---
[1] ديوان السليك بن السلكة: ص 75.
[2] ديوان الهذليين، ج 2، ص 116.
[3] ديوان عروة بن الورد، ص 29.

حيث تأخر الفاعل (جانبه) في هذا البيت وتقدم عليه المفعول به (البيت) للغاية السابق ذكرها. ومنه أيضا تقديم الضمير المتصل الواقع مفعولا به، وهو منتشر في شعر الصعاليك انتشاره في الكلام العربي بعامة، ومن أمثلته قول قيس بن الحدادية[1]:

لا تعذليني سلمى اليوم وانتظـــري أن يجمع الله شملا طالمـــا افترقـــا

حيث تم تقديم المفعول به في "تعذليني" على الفاعل "سلمى". والتقديم في هــذه الحالـــة يقـــع بالضرورة لمجيئه ضميرا متصلا بالفعل، ومثله قول عروة[2]:

أطعــت الآمــرين بــصرم ســلمى فطـــاروا فـــي عِـضَاهِ اليـــستعور
ســقوني الـــنّسء ثـــم تكَنَّفُـــونِي عُــــدَاةُ اللهِ مـــــن كـــــذب وزور

حيث أخر الفاعل "عداة" في البيت الثاني عن الضمير المتصل الواقع مفعولا به، وفي معظـم هذه النماذج لا يبتعد الغرض من هذا التقديم والتأخير عن معنى العنايـــة والاهتمـــام بـــأمر المتقدم، أو مراعاة لمعنى معين تبعا لدلالة السياق الذي يرد فيه، كما قد تخرج هذه النمـــاذج إلى غرض آخر وهو الاختصاص، وكما هو معروف فإن دلالة الاختصاص تنفي العمـــوم، فهي تدل على مجرد معنى الحدث دون احتمال معنى زائد عليه، ففيها تحصين من الإشكال، وتخليص من شوائب الإجمال.

[1] الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، ج 14، ص 143.
[2] ديوان عروة بن الورد: ص 48.

2- الحذف:

ومن الأشكال الأخرى التي تُجَسّد العدول على مستوى الجملة أو التركيب نجد الحذف، ويطلق هذا المصطلح على ما أصله أن يذكر في الكلام ولم يذكر، كحذف المبتدأ وحذف الخبر وحذف عامل المفعول به، وعامل المفعول المطلق وحذف المفعول به الذي ينبغي ذكره كأن يكون عائدا على اسم موصول نحو "هذا الذي أكرمت" أي أكرمته. هذا و "يرى النحاة أن الأصل في الكلام الذكر ولا يحذف منه شيء إلا بدليل، سواء كان هذا الدليل معنويا أي يقتضيه المعنى أم صناعيا أي تقتضيه الصناعة النحوية، وسواء تدل عليه قرينة لفظية أم تدل عليه قرينة المقام ..."[1]

ويقوم الحذف بدور هام في تنمية الأبعاد الدلالية للنص فهو قسمان: "قسم لا يؤدي إلى إطلاق في المعنى ولا إلى توسع فيه وهو ما تعين فيه المحذوف (...)، والقسم الآخر هو الذي يؤدي إلى التوسع في المعنى، وذلك إذا لم يتعين فيه المحذوف بل يحتمل عدة تقديرات، فما صح تقديره وأمكن أن يكون مرادفا في سياقه كان ذلك من باب التوسع في المعنى."[2] وللنحو دورا مهما في هذه العملية، من خلال تفسير هذه التقديرات والحكم عليها، فتوخي معاني النحو في معاني الكلم – كما يرى الجرجاني – مما يسهم في إعطاء هوية مميزة للنص، "وليست معاني النحو التي يتحدث عنها عبد القاهر الجرجاني هي (القوانين المعيارية) التي يتحتم أن تتحقق في أي كلام لكي يكون كلاما، ولكن المعاني التي تحدث الفروق بين أسلوب وأسلوب، أو بين نظم ونظم"[3]

والحذف على وجوه: فقد يكون المحذوف جملة وقد يكون تركيبا وقد يحذف ما ليس بجملة ولا تركيب، وسنركز اهتمامنا على هذا الأخير نظرا لكثرته وشيوعه وتعدد أنواعه، وكذا كي لا يزيد البحث عن مقداره فيطول الكلام بنا وتعود الفائدة المرجوة منه بالسلب.

---

[1] السامرائي، فاضل صالح: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 75.
[2] السامرائي، فاضل صالح: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت – لبنان، ط 1، 2000م، ص 180 - 181.
[3] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط 3، سنة 1994م، ص 168.

وقد شاع حذف الحروف في شعر الصعاليك المصور للمرأة، ومنه حذف حرف النداء في مثل قول تأبط شرا[1]:

عاذلتي إن بعض اللوم معفنة وهل متاع وإن أبقيته باق

فأصل الكلام "يا عاذلتي". ويعود سبب الحذف هنا إلى ضيق المقام عن إطالة الكلام بسبب التوجع أو التضجر، فالمقام مقام ضيق وغم ولا يحتمل إطالة في الكلام، فالشاعر يحس بتضجر وألم شديد جراء كلام العاذلة، ولا يسعه تحمل المزيد منها، وهو ما يؤكده الشاعر في البيت الموالي حينما يخير هذه المرأة بين الكف عن العذل أو أن يرحل بعيدا عنها إلى الآفاق الواسعة فيقول[2]:

إني زعيم لئن لم تتركي عذلي أن يسأل الحي عني أهل آفاق

وهو نفس الداعي الذي جعل عروة بن الورد يحذف ياء النداء في البيت التالي[3]:

ذريني ونفسي أم حسان إنني بها قبل أن لا أملك البيع مشتري

إذ أن أصل الكلام أن يقول: "ذريني ونفسي يا أم حسان.."، حيث يبدو عروة قد ضاق ذرعا بكثرة الملام وهو ما دعاه إلى حذف ياء النداء لأن المقام مقام تضجر، فالشاعر يرغب في سكوت هذه العاذلة، وبالتالي فقد رمى بهذا الحذف إلى اختصار الكلام وطيه. وهو يقترب من الزجر الهادئ، ولعل في القرآن الكريم ما يشبه ذلك، قال تعالى: ﴿ **يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ** ﴾[4].

وهذا السياق في الغالب يتصل بالمتكلم في مجال الإبداع وارتباطه بالموقف النفسي الذي يعايشه.

---

[1] ديوان تأبط شرا: ص 43.
[2] المصدر نفسه: ص 43.
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 42.
[4] سورة يوسف، الآية 29.

ومن الحذف الحرفي أيضا في شعر هذه الطائفة حذف حروف الجـر بأنواعهـا المختلفـة، والأمثلة على هذا النوع كثيرة ومنها قول عروة[1]:

وكيف تُرَجِّيها وقـد حِيـل دونهـا وقد جاورت حيـا يتـيمن منكـرا
تَبَغَّـانِيَ الأعـداء إمـا إلـى دم وإما عِرَاضِ السَّاعِدَين مُـصَدَّرَا

وهنا وقع حذف حرف الجر "إلى"، فأصل الكلام: "وإما إلى عراض الساعدين"، والغرض من هذا الحذف هو التخفيف على النطق لكثرة دوران المحذوف على الألسنة، وأيـضا صـيانة للوزن ومراعاة لضروراته.
ومنه أيضا قول عروة[2]:

أرى أُمَّ حَـسّانَ الغَـداةَ تَلـومُني تُخَوِّفُني الأَعداءَ وَالـنَفسُ أَخـوَفُ

حيث حذف حرف الجر "من" فأصل الكلام أن يقول: "من الأعداء"، ونصبت كلمة "الأعـداءَ" بنزع الخافض وهو حرف الجر المحذوف.
ومثله أيضا قول الشنفرى[3]:

تحل، بمنجاة مـن اللـوم، بيتهـا إذا مـا بيـوت بالمذمـة حلـت

وهنا أيضا حذف حرف الجر "بـ"، فأصلها "ببيتها". وفي كلا المثالين السابقين لـم يخـرج الغرض من الحذف عن التخفيف على النطق وكذا مراعاة الوزن.
ومن أمثلة حذف حرف الجر الزائد قول تأبط شرا[4]:

لَطِيْفٍ مِـن سـعاد عنـاك منهـا مراعـاةُ النجـوم ومـن يهـيم

1 ديوان عروة بن الورد: ص 52.
2 المصدر نفسه: ص 65.
3 ديوان الشنفرى: ص 32.
4 ديوان تأبط شرا: ص 69.

وهنا حذف الشاعر حرف الجر الزائد "رب"، فأصل الكلام أن يقول: "رب لطيف من سعاد"، وتبدو الفائدة من وراء هذا الحذف هي الفراغ بسرعة للوصول إلى المقصود.
ومن حذف الحرف في شعر الصعاليك قول تأبط شراً[1]:

تالله أمــن أنثــى بعدمــا حلفــت   أسمــاء بالله من عهــدٍ وميثــاقِ

إذ أن السياق هنا يقتضي وجود أداة النفي (لا) بعد القسم، إذ الأصل: تــالله لا أمــن أنثــى، والحذف صادر من الشاعر هنا بسبب عدم وجود ما يؤدي إلى اللبس من جهة، وأثر السياق في هذا الحذف، وهو المقالي: أي القسم، والمقامي: أي عدم وفاء تلك المرأة من جهة أخرى.

ومن أوجه الحذف الحرفي التي نجدها منتشرة في شعر الــصعاليك انتــشارا واســعا حذف إحدى التاءين في أول الفعل المضارع الواقع على وزن "تَتَفعل" مثل "تتغير" و "تتخير"، فإذا "ما تساءلنا حول كون المحذوف أولا أو ثانيا؟ فكونه ثانيا أولى ومن ثم رجح أن تكــون التاء المحذوفة هي التاء الثانية لا تاء المضارعة، كما أن تاء المضارعة (علامة) فلا ينبــغ حذفها"[2] هذا وقد ورد حذف هذه التاء كثيرا في شعر الصعاليك، فمن ذلك قول عروة[3]:

عفت بعدنا من أم حسان غــضور   وفي الرحل منهــا آيــة لا تغيــر

فقد حذف الشاعر التاء من الفعل (تتغير) وهذا الحذف لا يبهم ولا يلــبس، ذلــك أن تماثــل الحرف المحذوف مع الذي يليه وكذا حركة الفتحة على كليهما يعطي الانطباع بعدم وقــوع الحذف أصلا، هذا بالإضافة إلى الخفة التي اكتسبها الفعل على اللسان بعد الحذف.
وهو نفسه ما نجده في قوله أيضا[4]:

---

[1] المصدر السابق، ص 44.
[2] مصطفى عبد السلام أبو شادي: الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مكتبة القرآن للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، دط، سنة 1996 م، ص 107 - 108.
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 49.
[4] المصدر نفسه: ص 71 - 72.

تخير مـــن أمـــرين ليـــسا بغبطـــة   هـــو الثكـــل إلا أنهـــا قـــد تجمـــل

وكما يبدو فإن أكثر ما يكون حذف هذه التاء هـو للتخفيـف، أو لرعايـة الـوزن أحيانـا. ومثل ذلك قول أبي خراش[1]:

ولـــولا دراك الشد قاظت حليلتـــي   تخيـــر من خطابهـــا وهـــي أيـــم

وهنا حُذفت تاء (تتخير)، "والحذف من الفعل إشارة علـى تقليـل الحـدث وتقييـده وعـدم تمامه ..."[2]، وهذا ما يحيلنا إليه معنى البيت، حيث إن الفعل لم يقع حقا بل كاد أن يقع، وإنما أتى به الشاعر للافتراض لما كان سيكون لو أن أعداءه لحقوا به في ذلك اليـوم المـشؤوم ونالوا منه.

ولم تتوقف ظاهرة الحذف عند هذا النوع البسيط، بل تعدتها إلى أنواع أخرى كحـذف الأفعال، ومن ذلك قول عروة[3]:

ليالينـــا إذ جيبهـــا لـــك ناصـــح   وإذ ريحها مـــسك ذكـــي وعنبـــر

ففي هذا البيت حذف الفعل قبل كلمة "ليالينا"، فأصل الكلام أن يقول: "أتذكر ليالينا". فحـذف المسند وأبقى النصب دليلا على المحذوف، وكما هو معلوم فإن الغرض الأساسي من حـذف المسند سواء كان فعلا أو خبرا "هو الاحتراز عن العبث أو ما يمكن صياغته بأنه الحـرص على الإيجاز في التعبير ما دامت هناك قرينة دالة على المحذوف"[4]، والقرينة في هذا البيـت هي قرينة لفظية ممثلة في لفظة "ليالي" الواقعة مفعولا به لفعل محذوف تقديره "أتذكر".
ومنه أيضا قوله[5]:

[1] ديوان الهذليين: ج 2، ص 148.
[2] السامرائي، فاضل صالح: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 98.
[3] ديوان عروة بن الورد: ص 49.
[4] شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 74.
[5] ديوان عروة بن الورد: ص 47.

سقى سلمى وأيــن ديــار ســلمى إذا حلـــت مجـــاورة الـــسرير
إذا حلـــت بـــأرض بنـــي علـــي وأهلـــي بـــين زامـــرة و كيـــر

وهنا تم حذف الفعل "حل" في البيت الثاني. فأصل الجملة أن يقول: "وحل أهلي بين زامـــرة وكير"، ولكن الشاعر عند ذكر الديار والأطلال يكون ممتلئ النفس، حزينا باكيا، وتلك الحالة تقتضي الحذف وتدعو إلى طي الكلمات وإيجاز القول.

ومن حذف الأفعال قول تأبط شرا[1]:

بحليلة البجلــي بــت مــن ليلهــا بين الإزار وكــشحها ثــم الــصق
بأنيــسة طويــت علــى مطويهــا طي الحمالــة أو كطــي المنطــق

فقد حذف هنا الفعل الناقص "بت" تخفيفا وإيجازا، وأيضا لأن الكلام الثاني جــاء موصـــولا معنويا بما تقدم منه، فلا حاجة لذكر الفعل لدلالة الحال عليه.

أما حذف الخبر فأكثره ما جاء في سياق (لولا)، كقول أبي خراش الهذلي[2]:

تقولُ : فلولا أنــت أنكحــتُ ســيداً ازفُ إليه أو حملــتُ علــى قــرم

أي: فلولا أنت موجود.

وإضافة إلى حذف المسند فقد لجأ الشعراء الصعاليك أيضا إلى حذف المسند إليه، ولا يخفى على الدارس بأنه "ليس من اليسير دائما الحدس بالبعد الدلالي لحذف المسند إليـــه، أو الداعي إلى حذفه – كما يقول البلاغيون – بل يحتاج الأمر إلى رهافة حس، ودربة عالية في مجال تذوق الأساليب وتحليلها، وخاصة إذا كان نمط الحذف شائع الورود."[3]

---

[1] ديوان تأبط شرا: ض 38 - 39.
[2] ديوان الهذليين: ج 2، ص 129.
[3] شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 67.

ومن أمثلة هذا النوع قول تأبط شرا[1]:

ألا عجب الفتيان من أم مالك　　تقول: أصبحت اليوم أشعث أغبرا
تبوعا لآثار السرية بعدما　　رأيتك براق المفارق أيسرا
فقلت لها: يومان، يوم إقامة　　أهزّ به غصناً من البان أخضرا
ويوم أهز السيف في جيد أغيد　　له نسوة لم تلق مثلي أنكرا

فقد وقع في البيت الثالث حذف المبتدأ، إذ الأصل أن يقول: "الدهر (العمر) يومان"، إذ لا يستقيم الكلام من دون تقدير هذا المحذوف، أما الغرض من هذا الحذف فهو الاحتراز عن العبث لدلالة القرينة عليه وعلم السامع به.
وهو الغرض نفسه الذي دعا عروة إلى حذف المبتدأ في البيت الآتي[2]:

فجوع لأهل الصالحين مزلة　　مخوف رداها أن تصيبك فاحذر

حيث حذف الضمير (المبتدأ) "أنت"، أصلها "أنت فجوع". وهنا أيضا وقع الحذف للاحتراز عن العبث لعلم السامع به، وذلك من خلال سياق القصيدة، فالمرأة الزوجة في هذا البيت توجه الخطاب إلى زوجها الشاعر محاولة ثنيه عن الغزو والغارة، ومحذرة إياه من العواقب.
ومن حذف المسند إليه أيضا قول السليك[3]:

من الخفرات لم تفضح أباها　　ولم ترفع لإخوتها شنارا

حيث حذف الشاعر المبتدأ وهو هنا الضمير المنفصل "هي" العائد على "فكيهة". وقد حذف لتقدم ذكره.
وشبيه له قول تأبط شرا[4]:

---
[1] ديوان تأبط شرا: 24 - 25.
[2] ديوان عروة بن الورد: ص 43.
[3] ديوان السليك بن السلكة، ص 75.
[4] ديوان تأبط شرا، ص 69.

نيــــاف القــــرط غــــراء الثنايــــا   وريــــداء الــــشباب ونعــــم خــــيم

حيث يوجد هنالك حذف للضمير "هي" العائد على "سعاد" وهو هنا مبتدأ، أو قد يكون اسم الإشارة "تلك" هو المحذوف، وقد تم حذف المبتدأ هنا لتقدم ذكره أيضا.

وقد تجسد حذف المسند إليه أيضا من خلال حذف الفاعل، ومن ذلك قول عروة بن الورد[1]:

سقى سلمى وأيــن ديــار ســلمى   إذا حلــت مجــاورة الــسرير

حيث حذف فاعل "سقى"، أصلها "سقى الله سلمى"، وقد يكون الداعي لحذف المسند إليه هنا هو قوة ظهوره وتعينه، بما لا يتوهم معه أحد إسناد الفعل إلى غيره. كما قد يكون صيانة للمحذوف "الله" عن الذكر تشريفا له عز وجل.
وجرى حذف الفاعل أيضا في قول عروة[2]:

تَقولُ سُلَيمى لَــو أَقَمــتَ لــسرّنا   ولَــم تَــدرِ أَنّــي لِلمُقــامِ أُطَــوِّفُ

وهنا حذف اسم الإشارة "ذلك" والذي جاء بدلا عن الفاعل في الجملة، فأصل الكلام: "تقول سليمى لو أقمت لسرنا ذلك". وربما دل حذف الفاعل هنا على غياب فاعلية الشاعر في حياة سليمى بفعل ترحاله المتواصل، ذلك أن أُمْنية "سليمى" التي ترغب في إقامته إلى جانبها غير متجسدة بفعل تفضيله الطواف في الأرض على البقاء، وبالتالي حذف الفاعل ليتناسب مع هذا الواقع.

---

[1] ديوان عروة بن الورد: ص 47.
[2] المصدر نفسه: ص 65.

وقد قام الصعاليك كذلك بحذف المفعول به في أشعارهم المصورة للمرأة، ومن ذلك قول الشنفرى[1]:

فإما أن تودينا فنرعى أمانتكم وإما أن تخوني

حيث حذف المفعول به وهو هنا الضمير المتصل "النون"، فأصل الكلام: "وإما أن تخونيني". وجاء الحذف هنا كون أن المفعول به مقصود معلوم، من حيث إنه لا يوجد للفعل المذكور مفعول سواه بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أن الشاعر طرحه بهدف توفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخليصه له. والفعل "تخون" في البيت فعل متعد، ومعلوم أنه لو عداه لما عداه إلا لضمير المتكلم، حيث لا يتصور أن يكون ههنا شيء آخر يتعدى إليه. ومثيل ذلك ما نجده عند عروة بن الورد في قوله[2]:

أبى الخفض من يغشاك من ذي قرابة ومن كل سوداء المعاصم تعتري

حيث حذف مفعول الفعل (تعتري)، فأصل الكلام هو: تعتريك، ولكنه اقتصر على ذكر الفعل والفاعل وترك ذكر المفعول لدلالة السياق عليه، وللمحافظة على الشكل الموسيقي للقافية.

وكذلك فعل الشنفرى في قوله[3]:

وقد سبقتنا أم عمرو بأمرها وكانت بأعناق المطي أظلت

حيث حذف المفعول به المتمثل في ضمير المتكلمين "نحن" إذ أن أصل الكلام أن يقول: "أظلتنا"، وذلك تبعا لما سبق من كلام. وهنا أيضا قد يكون حذف المفعول لتتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل وتخلص له، حيث أراد الشاعر أن يبرز بأن أميمة اتخذت قرارها دون أن تشرك أحدا فيه وبالتالي جاء الفعل نابعا من نفسها دون أن يتدخل فيه أحد غيرها، وهذا

[1] ديوان الشنفرى: ص 79.
[2] ديوان عروة بن الورد، ص 44.
[3] المصدر نفسه، ص 31.

الغرض هو صميم ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني الذي خلص إلى أن السياق الذي يحذف فيه المفعول هو كل موضع كان القصد فيه أن يثبت المعنى في نفسه فعلا للشيء، لأن ذكر المفعول تنقض الغرض وتغير المعنى.[1]

وبالإضافة إلى ما تقدم فإن هنالك أنواعا أخرى للحذف في شعر الصعاليك، كحذف المنادى في مثل قول تأبط شرا في القصيدة القافية[2]:

ولا أقول إذ ما خلة صرمت   يا ويح نفسي من شوق وإشفاق

فقد حذف المنادى في قوله (يا ويح)، فأصل الكلام: "يا قوم ويح نفسي"، ونصب ويح بفعل مضمر، كأنه قال: يا قوم ألزمني الله ويحاً لما يعروني من الشوق والإشفاق، وقوله في القصيدة نفسها[3]:

يا من لعذالة خذالة أشب   حرق باللوم جلدي أي تحراق

وهنا حذف المنادى أيضاً، فقوله: "يا من لعذالة"، المنادى محذوف، كأنه قال: يا قوم من لعذالة، والكلام شكوى ويشتمل على تعجب.

ومن أنواع الحذف أيضا في شعرهم، حذف الصفة في مثل قول عروة بن الورد[4]:

إن تأخذوا أسماء موقف ساعة   فمأخذ ليلى وهي عذراء أعجب

---

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، المكتبة المصرية العالمية للنشر – لونجمان - مصر، ط 1، سنة 1994م، ص 318.
[2] ديوان تأبط شرا: ص 41.
[3] المصدر نفسه، ص 43.
[4] ديوان عروة بن الورد: ص 28.

ففي هذا البيت هنالك حذف للصفة فتأويل الكلام يقول: "إن تأخذوا أسماء وهي غير عــذراء موقف ساعة فمأخذ ليلى وهي عذراء أعجب"، وجاء الحذف هنا للتخييل أن في تركه تعويلا على شهادة العقل.

ومنه أيضا حذف المضاف في مثل قول أبي خراش الهذلي[1]:

إذا هي حنت للهــوى حــن جوفهــا　　　كجوف البعير قلبها غيــر ذي عــزم

فقد حذف الاسم المضاف "حنين"، حيث إن أصل الكلام "كحنين جوف البعيــر". وقــد جــاء الشاعر هنا بالحذف تاركا للقارئ مهمة الاستدلال، وهذا الغرض يهدف إلــى تنبيــه عقــل المتلقي وجعله يسهم في صناعة المعنى.

هذه كانت أهم ملامح البناء أو الاستعمال اللغوي في شعر الصعاليك كما رأيناها، وقــد تعمدت إسقاط بعض المباحث في مقابل تركيز الضوء على الشائع من الظواهر اللغوية فــي شعرهم، كما أن رغبتي في عدم الإطالة كانت سببا آخر جعلني أغض الطرف عــن بعــض الأمور، ولكني أرجو مع ذلك أن أكون قد وفقت فيما سعيت إليه، وما التوفيق أولا وأخيرا إلا من عند الله.

[1] ديوان الهذليين: ج 2، ص 126.

تمّت

الخَاتمة

الخاتمة

إلى هنا، يكون البحث قد استوفى – بعون الله – فصوله ومباحثه، وكم كانت جميلة تلك السويعات التي كنت أقضيها في عالم الصعاليك الشعري، رغم أنها كانت متعبة ومجهدة، إلا أن متعتها فاقت مشقتها، ويمكن تلخيص النتائج التي توصل إليها البحث في النقاط التالية:

1 – رأينا أن المعنى المباشر للصعلكة هو الفقر، إما بمدلوله المباشر وهو التجرد، وإما بآثاره كالضمور والهزال. كما عرفنا الصعاليك بأنهم جماعة من الذين احترفوا القتال والغزو وحمل السلاح وقطع الطريق، واصطبروا على الشدائد وقسوة الحياة، والصعلكة هي احتراف السلوك العدواني بقصد المغنم.

2 – وتوصلت الدراسة إلى أن التمرد وثيق الصلة بالظروف الطبيعية والبيئة الصحراوية، وهو إن لم يكن وليد هذه الظروف، فإن هذه الأخيرة لهي أحد أبرز العوامل المؤدية إليه.

3 – كما رأينا أن الصعاليك كونوا مجتمعا خاصا بهم بعد أن خرجوا على مجتمع القبيلة، وهذا المجتمع نشأ بفعل تحالف وتآلف عدد من الصعاليك، محاولة لزيادة قوتهم عن طريق التجمع والتعاون.

4 – لقد قدم الصعاليك صورتين للمرأة الظاعنة: الأولى: صورة المستبدة، والتي رأيناها تعكس واقع الصعلوك الحالي الذي يعاني فيه من التهميش والازدراء، فهو يقبع على هامش المجتمع ورأيه غير ذا أهمية، والصورة المثالية: التي تعكس طموح الشاعر إلى نمط آخر من الحياة، يسوده الوئام والعدل، ويحظى فيه الصعلوك بواقع وحياة أفضل.

5 – وجدنا أن الشاعر الصعلوك اعتمد في رسم صورة العاذلة على تقنية الحوار والإقناع، فكأنه يشاركها الرأي والمشورة، ولكن هذه المشاركة لا تتجاوز حدود الإصغاء لخطاب تلك العاذلة دون أن تحدث استجابة أو تغييرا في نهج حياته.
كما افترضنا في هذا السياق أن الصعلوك يخاطب عاذلته ظاهرا ولكنه يضمر حديثا يجري بينه وبين نفسه في فهم معنى الحياة وأشيائها، وكأنه يحتال القول احتيالا من خلال اختلاق هذا الحوار الضمني المتوهم بينه وبين المرأة،

ولعل ما في طبيعة المرأة من حرص وإشفاق وخوف يعينه على ذلك، وإن كان افتراض وجود العاذلة والعذل أمرا صحيحا.

6 – ومن خلال صورة المرأة العفيفة رأينا كيف أن أول ما يطالعنا من طابع الصعاليك في الغزل العفة في أكرم صورها، سواء في حديثهم عن عواطفهم وأشواقهم أو عن صفات حبيباتهم وخلقهن، ثم أمرا آخر يبدو واضحا في غزل الصعاليك وهو الواقعية الحقيقية، والصدق في تصوير صلاتهم العاطفية ...
كما أن النماذج الصعلوكية التي صورت عفة المرأة وحياءها إنما صورت كذلك قيمة هذه العفة بالنسبة إلى الرجال الذين يحيطون بها. وهنا تتبدى الأهمية الأولى لعفة المرأة بالنسبة إلى الصعلوك، فإذا كان هم هذا الأخير هو إثبات ذاته وفرض شخصيته، والعمل على رفع قيمته أمام الناس، فإن المرأة العفيفة هي أهم عون له في تجسيد هذا الهدف واقعا، فأهميتها تكمن فيما يمكن أن تضيفه إلى رصيده الاجتماعي، إلى جانب إرضاء الوازع النفسي والغريزي فيه.

7 – إن الصعاليك بعامة تذوقوا لوعة الفراق جميعا وإن اختلفت الأسباب والدوافع، وكانت صورة المرأة المصارمة حاضرة في خيالهم لا تفارقه، حتى غدا موقفهم اتجاهها سمة أسلوبية. فالشاعر الصعلوك يأخذ موقفا خاصا اتجاه هذا النوع من المرأة التي تفارق الشاعر وتقطع حبال وصله، فهو لم يجابه تصرفها هذا بالبكاء والنحيب وإظهار التلوع الشديد والحسرة والإشفاق على النفس، بل نجد أنه يناقض هذا كله ويحتفظ بقوته وكبريائه ويحاول أن يهون من الأمر، بل ويظهر عدم اكتراثه له وكأنه لم يكن.

8 – جاءت صورة الأمة في شعر الصعاليك لتعكس حدة المعاناة والاضطهاد الذي يعانيه العبيد في المجتمع الجاهلي وخاصة السود منهم، فضمنها الصعلوك همومه وآلامه وشكواه من قلة حيلته، أما عند تصوير الصعاليك للمرأة السبية فهم يركزون في رسم هذه الصورة على الطريقة التي تم بها فعل السبي، وعلى هيأة هذه المرأة لحظة أسرها.

9 – كما أقررنا تلك العلاقة المميزة بين الصعلوك وأمه، كونه لم يعرف عطف الأب منذ صغره، فكانت أمه أقرب مخلوق إليه، ورأينا بأن أم الصعلوك تختلف عن أم أي شخص آخر في المجتمع الجاهلي، لأنها كانت في الأغلب الأعم إما سبية وأمة وإما وضيعة النسب. ورغم هذا كله فإن الصعاليك حاولوا تجاوز هذا الواقع، ولم يسمحوا لأنفسهم بتوجيه أي نوع من السخط أو الإهانة لأمهاتهم، أو الأم بصفة عامة، فقد ظلت نظرة الإجلال والتعظيم والإكبار لها راسخة في أذهانهم كما في أشعارهم.

10 – وتوصلنا أيضا إلى أن الشعراء الصعاليك نظروا إلى المرأة التي تبذل جسدها وتتخلى عن أخلاقها نظرة مادية لا تخلو من الاحتقار والاستصغار لشأنها في كثير من الأحيان، وهم إذ يتعرضون إليها في أشعارهم نراهم يتناولونها من زاوية واحدة وهي زاوية الجسد، ومنه كانت لغة الوصف والتشبيه هي اللغة الغالبة إن لم نقل الوحيدة في رسمهم لهذه الصورة.

11 – إن صورة طيف المرأة عند الشعراء الصعاليك تحتل مطالع القصائد التي ترد فيها أو قد تتأخر قليلا. وكان من الطبيعي أن يلجأ الشاعر الصعلوك إلى الحلم، لأنه وسيلته الوحيدة لتحقيق ما عجز عنه واقعا، هذا على الرغم من قلة شعره الذي يختص بذلك.

كذلك لاحظنا أن الصعاليك على الرغم من لجوئهم إلى خيال المرأة، إلا أنهم لم يسترسلوا في الحديث إليه أو المقام معه، فهو يتميز بسرعة رحيله وعودته من حيث أتى، فالشاعر الصعلوك لا يسعفه الحظ ليستمتع بطيف محبوبته كما هو الشأن عند غيره من الشعراء. وقد أرجعنا ذلك إلى واقعية الشاعر الصعلوك، واحتفاظه بعزة نفسه وكبريائه حتى ولو تعلق الأمر بمجرد حلم. وكنا قد اشرنا إلى مميزات ذلك الطيف، الذي يبدو متلائما ومتناسقا مع عالم الصعاليك، فهو كما الصعلوك جريء وشجاع ومجازف، فهو طيف متصعلك.

12 – عند تناولنا للصورة التشبيهية للمرأة في شعر الصعاليك، وجدناها قليلة نادرة لا تشكل خطا في نهجهم التصويري، فقد عمد الشاعر الصعلوك إلى الأسلوب المباشر الواضح، البعيد عن التكلف والغموض. وعندما تناول الشاعر الصعلوك تشبيه المرأة في أشعاره لم يصفها بمعزل عن شعوره وعاطفته، بل مزج تصويره بعاطفته وحسه، فطابق جوه النفسي جوه الفني، وبرزت ألوان صورته ملائمة بين الشعر والشعور، وخرجت عنده درجات من التشبيهات الحسية والمعنوية، المفردة والمركبة والتمثيلية ...

13 – كان النمط الاستعاري قليل الاستعمال في الشعر الصعلوكي في الجانب الذي يختص بالمرأة، ونكاد نجد هذا النمط من التصوير محصورا عند شاعر واحد فقط، وهو عروة بن الورد، في حين يندر بشكل لافت وجوده عند غيره. وقد توسل عروة بالاستعارة في بناء بعض صوره الخاصة بالمرأة، فتنوعت استعاراته ما بين تصريحية ومكنية، وهي استعارات على قلتها لا تخلو من إبداع وخلق فني وصور مبتكرة، وقد اعتمد الشاعر في بنائها على أسلوبي التجسيد والتشخيص.

14 – يمكن القول عن كنايات الصعاليك إنها لم تكن كثيرة في جانبها الذي يختص بالمرأة، وكان عروة أكثر من استعان بها في رسم صوره، وهي صور لم تكن غريبة أو صعبة الفهم، وإنما جاءت يسيرة واضحة قصدت

إلى المعنى بأسلوب لطيف خال من التعقيد اللفظي والمعنوي، وهي بصفة عامة لم تخرج عن المعاني التي كانت سائدة في العصر الجاهلي، ولكن الشيء المخصوص فيها هو كونها جاءت متسقة أو مؤلفة في نظام أخذ يحاكي بصدق التجربة الخصوصية للصعاليك، وواقعهم النفسي والاجتماعي.

15 – لقد كان جانب الوزن لدى شعراء هذه الطائفة مترادفا مع ما ظهر منه في أشعار من عاصرهم، من حيث هيمنة البحر الطويل على أوزان أشعارهم، يليه البحر الوافر فالبحر الكامل على التوالي.

16 – يمكن حصر الزحافات التي جاءت في شعر الصعاليك المصور للمرأة فيما يلي بحسب نسبة انتشارها: القبض والعصب والخبن والقطع والإضمار والخرم والطي.

على خلاف الزحافات التي كانت منتشرة بكثرة لديهم، فإن العلل جاءت قليلة لا تمثل ظاهرة في أشعارهم.

كما خلا شعر الصعاليك الخاص بالمرأة تقريبا من تلك الزحافات المزدوجة، والتي هي اجتماع زحافين في تفعيلة واحدة.

17 – وجدنا أن القوافي المهيمنة في أشعار الصعاليك هي: اللام والراء والميم. وقد جاء استخدام الشعراء الصعاليك للقوافي محصورا في نوعين منها وهي على التوالي: المتدارك والمتواتر، فيما لمسنا غيابا واضحا لبقية الأنواع في بناء أشعار المرأة لديهم.

18 – يبدو أن الشعراء الصعاليك كانوا على دراية واسعة بما يعيب القافية لذلك سعوا إلى تجنب انتشار هذه العيوب في أشعارهم وخاصة ما تعلق منها بالمرأة، وبصفة عامة فقد لاحظنا بالإضافة إلى قلة عيوب القافية لديهم، أن هذه العيوب جاءت عند قلة منهم فقط وبالخصوص عند كل من الشنفرى وعروة بن الورد، ومن بينها التضمين.

19 – من الأمور التي صنعت الموسيقى الداخلية في أشعار الصعاليك: التكرار بأنواعه، وكذا بعض المحسنات البديعية التكرارية ممثلة في: المجاورة، التشطير (التقسيم)، التصدير، تشابه الأطراف، التجنيس، التطريز، التوشيح أو التبيين، والترصيع (التسميط).

20 – رأينا كيف أن لغة الصعاليك أقرب إلى فطرة اللغة العربية وأصدق تمثيلا لها، إذ هي صادرة من منابعها الأولى قبل أن تؤثر فيها تلك التيارات الاجتماعية وغير الاجتماعية التي تؤثر في اللغات.

21 – إن صفة الغرابة في لغة الصعاليك هي صفة عامة، وبالمقابل إذا خصصنا الحديث عن اللغة المستعملة في تصوير المرأة فقط، فإننا سنجد الأمر مختلفا تماما، حيث سنلاحظ بأن الصفة الغالبة على ذلك ستتحول من الوحشية والغرابة إلى الألفة والسهولة، حيث استخدم معظم هؤلاء الشعراء العبارة السهلة اليسيرة والتركيب اللفظي القريب حين تحدثوا عن المرأة.

22 – كما رأينا أن الشعراء الصعاليك نهلوا من أربعة معاجم أساسية، أو بتعبير آخر فإن ألفاظهم تراوحت بين أربعة حقول دلالية رئيسية جاءت كما يلي: ألفاظ الغربة والاغتراب، ثم ألفاظ الصراع والموت، ثم ألفاظ الازدراء والتحقير، فألفاظ الطبيعة ...

23 – هذا وقد تنوعت الجمل التي استخدمها الشعراء الصعاليك للتعبير عن المرأة، ولعل هذا التنويع يكتسي خصوصية الظرف أو السياق الذي وردت فيه، وقد تراوح هذا التنوع في استخدام الجمل بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية. ويمكننا القول إن الجمل الفعلية سجلت حضورا مكثفا في نصوصهم الشعرية، حيث يمثل تواتر الجمل الفعلية المبنية على العلاقة الإسنادية بين الفعل والفاعل – كما يرى كثير من النقاد – ظاهرة تعزى إلى ذلك الدفق الهائل من الحركة الذي يعم عالم الخلق الأدبي في آفاق القصيدة.

24 – لقد درسنا العدول في شعر الصعاليك على مستوى الجملة، ورأينا أنه تجسد أكثر في ظاهرتي التقديم والتأخير والحذف، وقد رأينا أنهم جاؤوا به لتأدية أغراض مختلفة وأدى دورا محوريا في البناء اللغوي وزاد من جمالية الصورة وطرائق تعبيرها.

هذا وفي الأخير أقول معتذرا: إن تكن زلت بي الكلم، أو أخطأ بي الفهم، فحسبي من ذلك كله المحاولة وسلامة القصد وما استفدته، ولو لم يكن من فوائد البحث إلا أنني ازددت علما بهذه اللغة الطيبة لكفى بذلك شرفا لي، والله نسأل أن يغفر ويمحو الزلل، وأن يوفقنا لأحسن القول والعمل، والحمد لله على ما وفق وأنعم، والله تعالى أعز وأعلم وأكرم.

تم بحمد الله


المصادر
و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

أولا: قائمة المصادر :

1- القرآن الكريم.

2- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، دط، سنة 1996م.

3- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط 5، 1981م.

4- ابن سيده، أبو الحسن بن إسماعيل المرسي: المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، سنة 2000م.

5- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 2، دت.

6- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة – مصر، تح: عبد الله علي الكبير – محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، دط، دت.

7- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت.

8- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، دط، دت.

9- الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تحقيق وإشراف: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت – لبنان، دط، دت.

10- امرؤ القيس: الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة – بيروت – لبنان، ط 2، 2004م.

11- تأبط شرا: الديوان، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 1، سنة 2003م.

12- **الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر**: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 6، سنة 1998م.
13- **الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر**: كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط 3، دت.
14- **الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمان**: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني – جدة – السعودية، ط 1، سنة 1991م.
15- **الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمان**: دلائل الإعجاز، صححه وعلق عليه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة - بيروت، دط، 1981م.
16- **الجوهري، إسماعيل بن حماد**: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 4، سنة 1990م.
17- **الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن سنان**: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية – بيروت - لبنان، ط 1، 1982م.
18- **ديوان الهذليين**: دار الكتب المصرية، القاهرة - مصر، ط 2، سنة 1995م.
19- **زهير بن أبي سلمى**: الديوان، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط 2، سنة 2005م.
20- **السكري، أبو سعيد الحسن ابن الحسين**: شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة دار العروبة، مطبعة الميدني، القاهرة - مصر، دط، دت.
21- **السليك بن السلكة**: الديوان، شرح: سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 1، سنة 1994م.
22- **السيوطي، أبو بكر**: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية - بيروت، 1998م.
23- **الشنفرى**: الديوان، شرح وتحقيق: اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 2، سنة 1996م.
24- **الشنقيطي، أحمد بن الأمين**: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتاب العربي – بيروت - لبنان، دط، سنة 2005م.

25- عروة بن الورد: الديوان، شرح: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت - لبنان، دط، دت.

26- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، حققه وضبطه: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 2، سنة 1989م.

27- القرطاجني، أبو الحسن حازم ابن القاضي أبي عبيد الله: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي - بيروت، 1986م.

28- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 3، سنة 1997م.

29- المزرباني: الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر دط، دت.

30- المفضل الضبي: المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر - عبد السلام محمد هارون، دار المعارف - القاهرة - مصر، ط 6، دت.

31- مهلهل بن ربيعة: الديوان، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، دط، دت.

ثانيا: قائمة المراجع :

- أ -

32- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط 2، سنة 1952م.

33- إبراهيم العريض: الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين – بيروت - لبنان، دط، سنة 1962م.

34- أبو زيد علي إبراهيم: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف – القاهرة - مصر، ط 2، سنة 1983م.

35- **أحمد كمال زكي**: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - مصر، دط، 1969م.
36- **أدونيس**: الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي - بيروت - لبنان، ط 7، سنة 1994م.

- ب -

37- **بوجمعة بوبعيو**: جدلية القيم في الشعر الجاهلي - رؤية نقدية معاصرة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب - دمشق، سنة 2001م.

- ت -

38- **تجور فاطمة**: المرأة في الشعر الأموي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب - دمشق - سوريا، سنة 2000م.
39- **تمام حسان**: الأصول - دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1982م.

- ج -

40- **جابر عصفور**: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت - الحمراء، ط 3، سنة 1992م.
41- **جمال يونس**: لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم، مؤسسة النوري - دمشق - سوريا، 1991م.
42- **جواد علي**: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط 2، سنة 1993م.

- ح -

43- **حسين عطوان**: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر - القاهرة، دط. دت.

44- **حمادي صمود**: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القـــرن الـــسادس هجـــري، منشورات الجامعة التونسية - تونس، دط، سنة 1981م.

- خ -

45- **خالد الزواوي**: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيـــع، الإسكندرية - مصر، ط 1، سنة 2000م.

46- **خليل أحمد خليل**: المرأة العربية وقضايا التغيير، بحث اجتماعي في تاريخ القهر النـــسائي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط 2، سنة 1982م.

- ر -

47- **رابح بوحوش**: اللسانيات وتطبيقاها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة - الجزائر، دط، سنة 2006م.

48- **ربيعي محمد علي عبد الخالق**: البلاغة العربية وسائلها وغايتها في التصوير البياني، دار المعرفة - مصر، دط، دت.

- س -

49- **السامرائي، فاضل صالح**: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان - الأردن، ط 2، سنة 2007م.

50- السامرائي، فاضل صالح: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم للطباعة والنـــشر والتوزيـــع - بيروت – لبنان، ط 1، 2000م.
51- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر: محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المـــصرية العامـــة للكتاب، دط، 1993م.

- ش -

52- شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 1، 2006م.
53- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة - الجزائر، دط، سنة 1984م.
54- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 24، سنة 2003م.

- ص -

55- صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع - القاهرة – مصر، ط 1، دت.
56- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالميـــة للنـــشر – لونجمـــان - القاهرة، الطبعة الأولى، 1996م.

- ط -

57- طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف - القاهرة - مـــصر، ط 2، ســـنة 1980م.

- ع -

58- **عبد الإله الصائغ**: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، سنة 1997م.

59- **عبد الحليم حفني**: شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، سنة 1987م.

60- **عبد الحميد جيدة**: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل - بيروت، 1980م.

61- **عبد الرحمن حسن الميداني**: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم - دمشق، الدار الشامية - بيروت، ط 1، سنة 1416هـ - 1996م.

62- **عبد الرحمن الوجي**: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع - دمشق، ط 1، سنة 1989م.

63- **عبد القادر الرباعي**: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك - الأردن، ط 1، سنة 1980م.

64- **عبد القادر عبد الحميد زيدان**: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، سنة 2002م.

65- **عبد المعين الملوحي**: أشعار اللصوص وأخبارهم، دار الحضارة الجديدة- بيروت- لبنان، ط 1، سنة 1993م.

66- **عبده بدوي**: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، سنة 1988م.

67- **عز الدين إسماعيل**: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، دط، 1992م.

68- **علي البطل**: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط 2، سنة 1981م.

69- **عماد علي الخطيب**: الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، سنة 2006م.

70- **عمر الدسوقي**: الفتوة عند العرب – أو أحاديث الفتوة والفروسية والمثل العليا – دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة – مصر، ط 4، دت.

- غ -

71- **غازي يموت**: بحور الشعر العربي – عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت – لبنان، ط 2، سنة 1996م.

- ك -

72- **كيال باسمة**: تطور المرأة عبر التاريخ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، دط، سنة 1981م.

- ل -

73- **ليلى صباغ**: المرأة في التاريخ العربي — في تاريخ العرب قبل الإسلام –، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، دط، سنة 1975م.

- م -

74- **المجذوب، عبد الله الطيب**: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثالثة – الكويت، 1989م.

75- **محمد إقبال**: جمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء – المغرب، دط، 1986م.

76- **محمد توفيق أبو علي**: الأمثال العربية والعصر الجاهلي، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 1، سنة 1988م.

77- **محمد حسن عبد الله**: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف - القاهرة - مصر، دط، سنة 1981م.

78- **محمد حماسة عبد اللطيف**: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق – القاهرة، ط 1، 1999م.

79- **محمد حماسة عبد اللطيف**: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط 1، 1990م

80- **محمد حماسة عبد اللطيف**: اللغة وبناء الشعر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة،، ط 2، 2000م.

81- **محمد رضا مروة**: الصعاليك في العصر الجاهلي: أخبارهم وأشعارهم، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، 1990م.

82- **محمد زكي العشماوي**: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، دط، 1980م.

83- **محمد عبد المطلب**: البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، المكتبة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - مصر، ط 1، 1994م.

84- **محمد علي الهاشمي**: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية – لبنان، ط 3، 1998م.

85- **محمد مرتاض**: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، دط، 1998م.

86- **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيه التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ط 3، سنة 1992م.

87- **محمد الناصر العجيمي**: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم - الشعر الجاهلي أنموذجا، مركز النشر الجامعي - تونس، منشورات سعيدان - سوسة، دط، جوان 2003م.

88- **محمد نبيل طريفي**: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، سنة 2004م.

89- مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، عين شمس – سوتير، الإسكندرية – دط، دت.

90- مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي عند العرب، مكة للطباعة، سنة 1998م.

91- مصطفى عبد السلام أبو شادي: الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مكتبة القرآن للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، دط، 1996م.

92- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، ط 1، سنة 1958م.

93- موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 2، سنة 2006م.

94- موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، سنة 2001م.

- ن -

95- نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، سنة 1978م.

96- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 3، 1994م.

- هـ -

97- الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، دط، دت.

98- الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب – القاهرة – مصر، ط 1، 1997م.

- و -

99- **وهب أحمد رومية**: شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، دط، مارس 1996م.

100- **وهيب طنوس**: نظام التصوير الفني في الأدب العربي، من القرن الأول إلى القرن السادس الهجريين، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب – سوريا، سنة 1993م.

- ي -

101- **يوسف حسني عبد الجليل**: المرأة عند شعراء صدر الإسلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة - مصر، ط 1، سنة 1998م.

102- **يوسف حسين بكار**: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - لبنان، ط 2 ، دت.

103- **يوسف الحناشي**: مقومات الذوق الجمالي العربي من خلال الشعر القديم، صورة المرأة أنموذجا، مركز النشر الجامعي - تونس، سنة 2002م.

104- **يوسف خليف**: أوراق في الشعر ونقده، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، دط، سنة 1997م.

105- **يوسف خليف**: دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.

106- **يوسف خليف**: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار غريب للطباعة، القاهرة - مصر، دط، دت.

ثالثا: الكتب المترجمة:

107- **إميل هنكل**: النقد الأدبي وأصوله العلمية (La critique Scientifique par EMILE HENNEQUIN)، تر: إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة - دمشق - سوريا، ط 1، سنة 2004م.

رابعا: الدوريات والمجلات:

108- الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية قديما، مجلة الآداب، العدد 2، ديوان المطبوعات الجامعية - قسنطينة، سنة 1995م.

109- جميل علوش: النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، مجلة عالم الفكر - الكويت، المجلد 29، العدد الأول، يوليو سبتمبر 2000م.

110- خالد زغريت: الأساس الواقعي لجماليات اللون في شعر الأغربة الجاهليين، مجلة حوليات التراث - مستغانم - الجزائر، العدد 03، سنة 2005م.

111- عبد الحكيم الناعم: الإيقاع بنية ... الإيقاع شكل، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - سوريا، العدد 292، سنة 1986م.

112- عبد المطلب جبر: المصطلح والأداة في الصورة الفنية، مقدمة لتأصيل المفهوم، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ج 64، مج 16، فيفري 2008م.

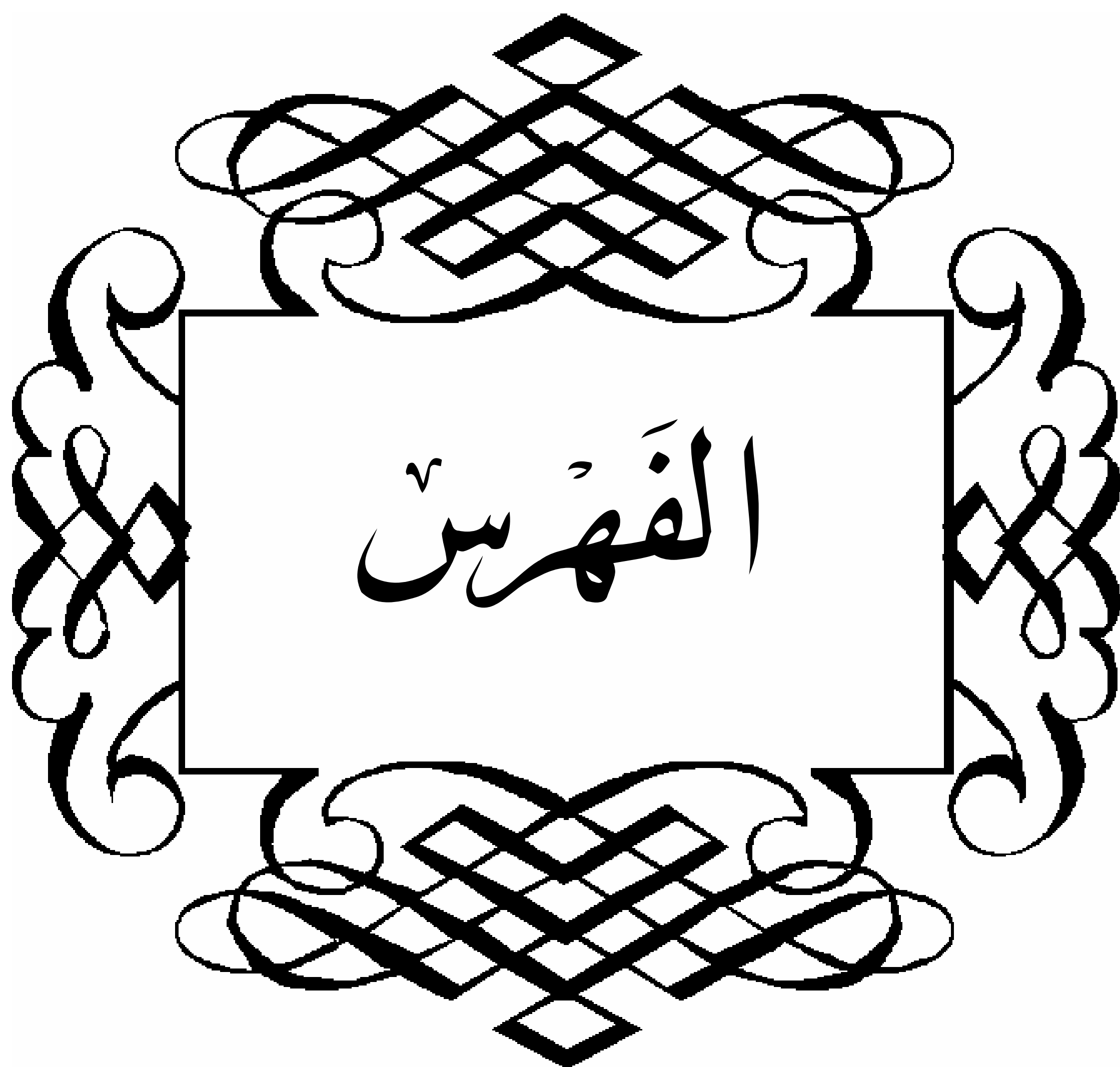
113- علي أبو زيد: ظاهرة العذل في شعر حاتم الطائي، مجلة جامعة دمشق - المجلد 18، العدد 01، سنة 2002م.

114- نوري حمودي القيسي: الحوار في القصيدة الجاهلية، مجلة الأقلام، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - العراق، العدد 09، السنة الثامنة، 1973م.

115- يوسف محمود عليمات: صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب - جامعة البحرين، العدد 14، سنة 2007م.

خامسا: الرسائل الجامعية:

116- سفيان زدادقة: المركز والهامش في شعر الصعاليك السابقين للإسلام، مذكرة ماجستير، إشراف: نور الدين السد، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر المركزية، السنة الجامعية 1998- 1999م.


الفَهْرِسْ

الفهرس

الملخص

تحاول هذه الدراسة الموسومة بـ: "**صورة المرأة في شعر صعاليك العصر الجاهلي**"، أن تتناول صورة المرأة في شعر طائفة الشعراء الصعاليك من زاوية نقدية جمالية حديثة، دون أن تغفل دور البلاغة بأشكالها التقليدية، لأن لهذه الأخيرة أيضا دورها في رسم ملامح الصورة الفنية، كما تحاول الربط بين الصورة والسياق العام للقصيدة، الأمر الذي يغني الصورة ويوسّع من آفاقها الجمالية والتأثيرية.

ومن ثم فقد اقتضت طبيعة الموضوع الاعتماد على المنهج الفني التحليلي لما يتيحه من إمكانية محاورة النص الأدبي واستنطاق الخطاب الشعري.

وعلى هذا الأساس فقد انتظم البحث في بابين، تصدرتهما مقدمة وتلتهما خاتمة، ومدخل تضمن جملة من القضايا التي كانت معينة على فهم موضوع البحث وعينته، وقد احتوى المدخل على العناصر التالية:

- التعريف اللغوي للصعلكة.
- الدلالة الاصطلاحية للصعلكة.
- طوائف الصعاليك ومناطق إغارتهم.
- علاقة التمرد بالظواهر الطبيعية.
- الصعاليك والنظام الاجتماعي.

وقد جاء الباب الأول ليدرس: أنماط الصورة وأشكالها البلاغية في شعر الصعاليك المصور للمرأة، وقد ضم فصلين:

عقد الفصل الأول منه لدراسة أنماط الصورة التي جاءت كما يلي:

صورة المرأة الظاعنة، صورة المرأة العاذلة، صورة المرأة العفيفة، صورة المرأة المصارمة، صورة الأمة والسبية، صورة المرأة الأم، الصورة المبتذلة للمرأة، صورة طيف المرأة.

فيما عقد الفصل الثاني للأشكال البلاغية للصورة، وتضمن المباحث التالية:

- الصورة التشبيهية.
- الصورة الاستعارية.
- الصورة الكنائية.

أما الباب الثاني من الدراسة فقد حاول تسليط الضوء على جمالية الصورة في شعر الصعاليك، متتبعا نواحي البناء الفني، وقد جاء مقسما كذلك إلى فصلين:

الفصل الأول: خصص لدراسة البنية الإيقاعية بنوعيها: الداخلية والخارجية.

أما الفصل الثاني: فقد خصص لدراسة البنية اللغوية في شعر الصعاليك المصور للمرأة.

وختمت هذه الدراسة بخاتمة الرسالة ومراجعها وفهارسها.

Résumé du mémoire

Cette étude intitule: "**L'image des femmes dans la poésie des Vagabonds dans l'ère pré-islamique**", pour faire face à l'image des femmes dans la poésie de cette communauté (Al' Sa'aleek) comme en terme d'esthétique en espèces modernes, sans oublier le rôle des formes traditionnelles de la rhétorique, parce que ce dernier a également son rôle dans la définition d'une image artistique, Elle tente également de relier l'image et le contexte global du poème, qui enrichie l'image et élargit son champ d'application et esthétique influents.

Par conséquent, l'étude dépend de l'approche artistique et d'analyse car elle offre la possibilité de dialogue et de questionnement du texte littéraire et du discours poétique.

Sur cette base, la recherche inscrits dans deux parties, précédées d'une introduction et d'une conclusion suivi, et l'entrée afin d'assurer une série de questions qui aident à comprendre le sujet et l'échantillon de l'étude, et l'entrée contient les éléments suivants:

- Définition linguistique des vagabonds.
-L'importance classique des vagabonds.
- Les collectivités et les régions de leurs agressions.
- Associés à des phénomènes naturels de la rébellion.
- Les vagabonds et l'ordre social.

La première partie consiste à étudier: Les styles d' image et les formes de la rhétorique dans la poésie photographie des femmes, a unir ses deux chapitres:

Le premier chapitre, étudier les modes de l'image ont été comme suit:

l'image des femmes nomades, l'image de la femme chaste, l'image des femmes reproches, l'image des femmes esclaves et invectives, L'image de la femme mère, l'image vulgaire de la femme, le clichés de photo des femmes.

Le deuxièmes chapitre, à étudier les formes rhétorique de l'image, de détection d'assurer ce qui suit:

- Comparaison, Métaphore, Périphrase.

La partie II de l'étude a tenté de faire la lumière sur l'image esthétique de la poésie comme, à la suite les aspects artistique de construction, qui a également été divisé en deux chapitres:

Chapitre I: consacré à l'étude deux types de structure rythmique: internes et externes.

Chapitre II: a été allouée pour étudier la structure du langage dans la poésie photographie les femmes.

En fin, l'étude conclu par une conclusion, et les références et les index

Abstract

This study attempts tagged with: **"the image of women in the outcast Vagabond poets (Al' Sa'aleek) in the pre-Islamic age",** to address the image of women in the poetry community in terms of cash aesthetic modern, without overlooking the role of the rhetoric of traditional forms, because the latter also its role in shaping a professional image, is also trying to the link between the image and the overall context of the poem, which sings the image and expands its scope aesthetic and influential.

Thus, the study relied on analytical technical approach as it provides the possibility of dialogue and questioning the literary text poetic discourse

On this basis, the research enrolled in two sections, Introduction and Conclusion were followed, and the entrance to ensure a range of issues that were particular to understand the question and was appointed, and the entrance contains the following elements:

- Definition Language
- Significance of the conventional
- Communities and regions of the Sa'aleek
- Related to natural phenomena rebellion
- Tramps and social order

The first section was to study: Picture Styles and forms of rhetoric in the poetry of Tramps photographer of women, has included two chapters:

Held its first chapter, to examine the patterns of the image were as follows:

Image mothers, the image of women Nomadic, the image of women chaste, a picture of the nation and bed giving, the image of women Azlp, the image of women Almassarmp, vulgar photo of women, a nice picture of women.

In Chapter II of the contract forms of rhetoric of the image, and ensure detective following:

- Picture Moot
- Picture metaphors
- Picture Alknaiip

Part II of the study has tried to shed light on the aesthetic image in the poetry alike, following the technical aspects of construction, which was also divided into two chapters:

Chapter I: devoted to the study rhythmic structure of two types: internal and external.

Chapter II: was allocated to study the linguistic structure in the Poetry Tramps photographer of women.

The conclusion of this study concluded the letter, references and indexes.

LA REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE





UNIVERSITE DE CONSTANTINE MENTOURI
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LA LANGUE
ET DE LA LITTERATURE ARABES

L'IMAGE DES FEMMES DANS LA POESIE DES VAGABONDS DANS L'ERE PRE-ISLAMIQUE

memoire presente pour l'obtention du magistere en littérature arabe classique et critique.

encadre par le:

 PR. MOHAMED BEN ZAWI

presente par l'etudiant:

BEZIANE ABDELAZIZ

Année universitaire
2011 / 2012